CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अ०2/22

अभिनव संगीत रत्न

भाग- 1

7.3

आम्नाय-ग्रन्थालय,
भरतनिधि, करौंदी
वाराणसी-5

न्थालय
, वाराणसी-५
/22

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

आम्नाय-ग्रन्थालय,
[illegible], [illegible]
[illegible]

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अभिनव संगीत रत्न

प्रथम भाग

अ 82/22
आम्नाय-ग्रन्थालय,
भरतनिधि, करौंदी
वाराणसी-5

लेखकः—
संगीताचार्य ओम्प्रकाश
प्रिंसिपल संगीत भवन, देहली ।

—:०:—

संगीत भवन प्रकाशन
१५ ए/५८, डबल्यू० ई० ए०,
करोल बाग, नई देहली-५

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

प्रकाशक—
श्री ओम् प्रकाश

आम्नाय-ग्रन्थालय,
भरतनिधि, करौंदी
वाराणसी-5

सर्वाधिकार सुरक्षित

प्रथम बार १९६४

मुद्रक:—
एस० के० वशिष्ट
वशिष्ट प्रिंटिंग प्रेस
गाजियाबाद
फून : २२०४

मूल्य पाँच रुपया पचास नए पैसे

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

...य-ग्रन्थालय,
...रतनिधि, करौंदी
...णसी-5

समर्पण

जिनके चरणों में रहकर

मेरे हृदय की अनुभूति

और

वाणी को स्वर मिले

उन्हीं प्रेरणादायिनी सरस्वती

के चरणों में

यह

'अभिनव संगीत रत्न' समर्पित है।

संगीताचार्य ओम्प्रकाश
प्रि० संगीत भवन

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

संगीताचार्य ओम् प्रकाश.

प्रिंसिपल संगीत भवन

दिल्ली ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

आम्नाय-ग्रन्थालय,
सरतनिधि, करौंदी
वाराणसी-5

प्रस्तावना

दानी दयानी वीणा वादिनी सरस्वती माँ के वरदान से मुझे बाल्यकाल से ही कविता एवं संगीत से अत्यन्त रुचि, लग्न तथा स्नेह रहा है। मेरे पूज्यनीय पिताजी को भी इस कला से अत्यन्त प्रेम था। इतना ही नही, वे एक योग्य संगीतज्ञ भी थे। वे संगीत कला को जीविका का आधार न मान, हरिभक्ति एवं आत्मशाँति के साधन स्वरुप समझते थे। उनकी यह तीव्र इच्छा थी कि परिवार में कोई न कोई निपुण संगीतज्ञ बने। इसी ध्येय की पूर्ति के लिये उन्होंने मुझे योग्य तथा अनुभवी गुरुजनों के पास रहकर इस कला के अध्ययन करने में सम्पूर्ण सहयोग प्रदान किया। हमारे परिवार में मेरे अतिरिक्त, मेरी बड़ी बहनजी की सुपुत्री डा० कुमारी प्रेमलता शर्मा को भी संगीत शिक्षा प्राप्त हुई। ड़ा० कुमांरी प्रेमलता जी ने अपनी संगीत की शिक्षा पं० ओंकार नाथ ठाकुर जी से प्राप्त की। आचार्य ओंकारनाथ जी के बनारस हिन्दू विश्वविद्यालय के कुलगुरु पद से अवकाश पा लेने के पश्चात् विश्वविद्यालय का सारा कार्यभार प्रेमलता जी ने सम्हाला। आजकल भी वे इसी संस्था में प्रोफेसर नियुक्त हैं। डा० प्रेमलता ने पूरी लग्न तथा गुरु कृपा के कारण संगीत के क्षेत्र में पर्याप्त उन्नति और यश की प्राप्ति की।

उन्हीं गुरुजनों की कृपा व आर्शीवाद से, मैं, लगभग पच्चीस वर्ष के कठोर परिश्रम तथा, अनुभव के पश्चात् इन ग्रन्थों 'अभिनव संगीत रत्न' भाग प्रथम तथा भाग द्वितीय के लिखने में समर्थ हो सका हूँ जिन्हें जनता के समक्ष प्रस्तुत करते हुये मुझे अत्यन्त हर्ष हो रहा है। इन ग्रन्थों द्वारा संगीत के प्रचार में सहयोग अथवा जिज्ञासुओं को कोई लाभ हुआ तो मैं अपने किये हुये परिश्रम को सफल समझूंगा।

प्रस्तुत ग्रन्थों के लिखने में मेरी शिष्या कुमारी कमल-प्रभा महेन्द्र, एम० ए. ने अत्यन्त परिश्रम एवं लग्न के साथ कार्य किया है। आशा है कि आगामी ग्रन्थो के लिखने में भी सहयोग देंगी। इनके अतिरिक्त वशिष्ट प्रेस गाजियाबाद के संचालक रवीन्द्र शर्मा से इन ग्रन्थों को छापने में बडी सावधानी से काम लिया है। रवीन्द्र शर्मा जी ने प्रथम बार संगीत के स्वर लिपि वद्ध ग्रन्थ छापे हैं इसी कारण उन्हें अनेक कठिनाइयों का सामना करना पड़ा है जिसके लिये वे धन्यवाद के पात्र हैं।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

पृष्ट संख्या
१- चिन्ह परिचय ... १
२- ताल परिचय ... २

राग अनुक्रमणिका

राग खमाज

१- परिचय ५
२- आलाप ६
३- तानें ८
४- स्वर मालिका (त्रिताल) ११
५- लक्षण गीत (त्रिताल) ... ...
सब मिल राग खमाज ११
६- विलंबित ख्याल (एकताल) ... ...
गोकुल गांव के घनश्याम १३
७- विलंबित ख्याल (तिलवाड़ा) ... ...
राजन के राज महाराज १६
८- द्रुत ख्याल (त्रिताल) ... ...
मैं तो साँवरी सूरत पर १७
९- द्रुत ख्याल (दादरा) ... ...
मानत नाहीं श्याम सुन्दर १९
१०- द्रुत ख्याल (त्रिताल) ... ...
मनमोहन की बाजी बांसुरिया २१
११- द्रुत ख्याल (त्रिताल) ... ...
सुन्दर श्याम मेरो मन लीनो २२
१२. तराना (त्रिताल) ... ...
ओदा दानि दिर दिर दानि २३

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

१३- ध्रुपद (चारताल) ... ... पृष्ठ संख्या

कैसे नैया पार परे २५

१४- धमार (धमार) ... ...

दशरथ नंदन खेलत होरी २७

राग भूपाली

१५- परिचय २६

१६- आलाप ३०

१७- तानें ३१

१८- स्वर मालिका (त्रिताल) ३४

१९- लक्षणगीत (त्रिताल) ... ...

वरज म नी भूपाली बनाइये ३५

२०- विलंबित ख्याल (एकताल) ... ...

फागुन के दिन चार ३७

२१- विलंबित ख्याल (तिलवाड़ा) ... ...

सीता पति राम सखि ३९

२२- द्रुत ख्याल (त्रिताल) ... ...

श्याम दरस बिन तरसत अँखियाँ ४०

२३- द्रुत ख्याल (त्रिताल) ... ...

सुन्दर छवि मनमोहन तोरी ४२

२४- द्रुत ख्याल (त्रिताल) ... ...

सुमिर सुमिर यदुपति नंद नंदनंदन ४४

२५- द्रुत ख्याल (त्रिताल) ४६

आज नंद घर बजत बधाई ४६

२६- तराना (त्रिताल) ... ...

तोम् तन तोम् तन ४८

२७- ध्रुपद (चारताल) ... ...

लंका गढ़ तोड़ दीनो ४९

२८- धमार (धमार) ... ...

फगवा खेलत नंद कुमार ५१

राग अल्हैया बिलावल

२९- परिचय ५३

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

			पृष्ट संख्या
३०- आलाप	...	...	४३
३१- तानें	...	...	५६
३२- स्वर मालिका (त्रिताल)	...	...	५६
३३- लक्षणगीत (त्रिताल)	...	...	
गुनिजन राग बिलावल गायें	...	...	६०
३४- विलंबित ख्याल (एकताल)	...	...	
कवन चूक भई	...	...	६२
३५- विलंबित ख्याल (तिलवाड़ा)	...	...	
देखे बिन नाहीं आवत चैन	...	...	६४
३६- द्रुत ख्याल (त्रिताल)	...	...	
हरि गुन गावो मोरे मन	...	...	६६
३७- द्रुत ख्याल (त्रिताल)	...	...	
गुरु चरनन नित शीश नवाइये	...	...	६८
३८- द्रुत ख्याल (त्रिताल)	...	...	
काहे न हरि गुन गाये	...	...	७०
३९- द्रुत ख्याल (एकताल)	...	...	
नंद घर झूले पलना	...	...	७२
४०- द्रुत ख्याल (झपताल)	...	...	
सुन्दर मुख वाको	...	...	७४
४१- तराना (त्रिताल)	...	...	
ना दिर दिर दीम् तननन	...	...	७६
४२- ध्रुपद (चारताल)	...	...	
दीजो नाथमोहे दान	...	...	७७
४३- धमार (धमार)	...	...	
आज मिल खेलूँगी धमार	...	...	७९

राग काफ़ी

४४- परिचय	...	...	८१
४५- आलाप	...	...	८२
४६- तानें	...	...	८४
४७- स्वर मालिका ... (त्रिताल)	...	...	८६

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

पृ० सं०

४६- लक्षणगीत (त्रिताल) ८६

काफ़ी राग मेरो मन लीनो ८७

५१- विलंबित ख्याल (एकताल) ... ...

कैसे कटे सजनी रजनी ८६

५२- विलंबित ख्याल (तिलवाड़ा) ... ...

सुन्दर छवि मतवारी ६१

५३- द्रुत ख्याल (त्रिताल) ... ...

आज चलो आली वृन्दावन ६३

५४- द्रुत ख्याल (त्रिताल) ... ...

व्रज में खेलत फाग मुरारी ६५

५५- द्रुत ख्याल (त्रिताल) ... ...

नाथ मोहे दरशन दीजो आज ६७

५६- द्रुत ख्याल (त्रिताल) ... ...

श्याम सुन्दर की मुरतिया प्यारी ६६

५७- द्रुत ख्याल (त्रिताल) ... ...

काहे डगर मोरि रोके कन्हाई १०१

५८- द्रुत ख्याल (त्रिताल) ... ...

सांवरिया सुधि लीजो हमारी १०२

५६- तराना (त्रिताल) ... ...

ना दिर दिर दीम् त दिर १०४

६०- ध्रुपद (चारताल) ... ...

बिसरत नाहीं आली मोहे १०५

६१- धमार (धमार) ... ...

श्याम बिन सूनो फाग १०७

राग आसावरी

६२- परिचय १०६

६३- आलाप ११०

६४- तानें ११२

६५- स्वर मालिका (झपताल) ११५

६६- लक्षणगीत (त्रिताल) ... ...

गुनिजन राग आसावरी गायें ११६

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain. Digitizagtion by eGangotri

			पृ० सं०
६७- विलंबित ख्याल ... (एकताल)	...	...	
नैया मोरी आन परी	...	...	११८
६८- विलंबित ख्याल (तिलवाड़ा)	...	...	
जोही बाट थकी मोरे नैना	...	...	१२०
६९- द्रुत ख्याल (त्रिताल)	...	...	
प्रात समय हरि सुमिरन करिये	...	...	१२२
७०- द्रुत ख्याल (त्रिताल)	...	...	
हरि को नाम सुमिर मन मोरे	...	...	१२४
७१- द्रुत ख्याल (त्रिताल)	...	...	
झनन झनन पग पायल बाजे	...	...	१२६
७२- द्रुत ख्याल (त्रिताल)	...	...	
राखो मोरी लाज	...	...	१२८
७३- तराना (त्रिताल)	...	...	
तदारे तदारे दारे	...	...	१३०
७४- ध्रुपद (चारताल)	...	...	
सीतापति राम आये	...	...	१३२
७५- धमार (धमार)	...	...	
आज वृन्दावन ए री नंदनंदन	...	...	१३४

राग भैरव

७६- परिचय	...	...	१३६
७७- आलाप	...	...	१३७
७८- तानें	...	...	१३९
७९- स्वर मालिका (त्रिताल)	...	...	१४२
८०- लक्षणगीत (त्रिताल)	...	...	
८१- धैवत रिषभ कोमल कर गाइये	...	...	१४३
८२- बिलबित ख्याल (एकताल)	...	...	
शंकर महादेव त्रयिलोचन	...	...	१४५
८३- बिलंबित ख्याल (तिलवाड़ा)	...	...	
भोर भई चिरियाँ चुचलानी	...	...	१४७
८४- द्रुत ख्याल (त्रिताल)	...	...	
जल भरन जात पनिहारी	...	...	१४९

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain. Digitizagtion by eGangotri

			पृ० सं१
८५- द्रुत ख्याल (त्रिताल)	...	...	
जागो जागो जागो रे	...	...	१५१
८६- द्रुत ख्याल (झपताल)	...	...	
कैसे करूं मैं आली	...	...	१५३
८७- द्रुत ख्याल (एकताल)	..	...	
जागिये गोपाल लाल	...	...	१६५
८८- तराना (त्रितल)	...	...	
दीम् तन दीम् दिर	...	...	१५७
८९- ध्रुपद (चारताल)	...	...	
सुन्दर छवि अति ही प्यारी	...	...	१५८
९०- धमार (धमार)	...	...	
शंकर शिव महादेव	...	...	१६०

राग यमन कल्यान

९१- परिचय	...	...	१६२
९२- आलाप	...	...	१६३
९३- तानें	...	...	१६५
९४- स्वर मालिका (त्रिताल)	...	...	१६८
९५- लक्षणगीत (त्रिताल)	...	...	
गाइये सखि मधुर राग यमन	...	...	१६९
९५- विलंबित ख्याल (एकताल)	...	...	
काहे सोच करे मन मेरो	...	...	१७१
९७- विलबित ख्याल (तिलवाड़ा)	...	...	
सब मिल गावो बजावो	...	...	१७३
९८- द्रुत ख्याल (त्रिताल)	...	...	
निसदिन हरि को सुमिरन करिये	...	...	१७५
९९- राग यमन कल्याण द्रुत ख्याल	...	...	
शाम भई घर शाम न आये	...	...	१७७
१००- राग यमन कल्याण द्रुत ख्याल	...	...	
याही वर मांगत हूं तोसे,	...	...	१७९
१०१- राग यमन कल्याण द्रुत ख्याल	...	...	
मंगल करन हरन दुःख दाता	...	...	१८१
१०२- राग यमन कल्याण तराना	...	...	
स्थायी त्रिताल मात्रा १६	...	...	१८३
१०३- राग यमन कल्याण ध्रुपद	...	...	
रैन दिवस नाम सुमिर	...	...	१८४
१०४- राग यमन कल्याण धमार	...	...	
नाचत गावत मोहन आए	...	...	१८६

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

—ग्रन्थालय,
...निधि, करोंदी
पा...

संगीत का विकास

संगीत हमें पूर्वजों की परम्परा से प्राप्त हुआ है। इसके संबंध में विश्व के विद्वानों के विभिन्न मत हैं जो प्रायः धर्म पर आधारित हैं। भारत में संगीत की उत्पति के विषय में, कहा जाता है कि वह, सर्वप्रथम वेदों के प्रणेता ब्रह्मा द्वारा सरस्वती को प्राप्त हुआ। तत्पश्चात् नारद ने स्वर्ग के गंधर्व, किन्नर एवं अप्सराओं को संगीत की शिक्षा दी। उसके उपरान्त महर्षि भरत ने संगीत कला में प्रवीण होकर उसका प्रचार पृथ्वी पर किया। एक फ़ारसी कथा के आधार पर, संगीत का जन्म एक पत्थर के सात टुकड़ों पर बहने वाली सात जल धाराओं के फलस्वरूप उत्पन्न सात ध्वनियों को हज़रत मूसा ने ग्रहण कर सात स्वरों में व्यक्त किया। एक योरोपीय इतिहासकार वाल्डीवोन के अनुसार इस सृष्टि का निर्माण बिना संगीत के ही हुआ था। फलस्वरूप अनिर्वचनीय शक्ति प्राप्त पुरुष और अपार्थिव सौन्दर्य से युक्त नारी, एक दूसरे के प्रति आकर्षित न हो सके। इन दोनों के परस्पर मिलन के लिए सृष्टिकर्ता ने बहुत प्रयत्न किये, तब कहीं उन्हें अपने एक दूत 'अलका वेला' के प्रयत्नों से अपनी भूल का पता लगा। इससे कुछ मेल खाती हुई मलाया की दंत कथा है जिसमें बताया है कि संगीत के अभाव में पुरुष और नारी का संयोग संभव न हुआ तब देवदूत 'जीवा' के प्रयास से दोनों का मधुर मिलन संगीत के वातावरण में हुआ। संगीत के जन्म के इन दृष्टिकोणों में धार्मिक भावना का पुट अधिक है।

कुछ विद्वान् संगीत की उत्पति पक्षियों से बताते हैं। अरब के सुप्रसिद्ध इतिहासकार 'ओलासी निज़्म' का कहना है कि बुलबुल संगीत की जन्मदात्री है। आदम मानव को उस चिड़िया के स्वरों से राहत और आनन्द प्राप्त हुआ और धीरे-धीरे मानव ने भी उस चिड़िया के स्वरों की नकल कर ली। कुछ विद्वानों का कहना है कि नारी ने पुरुष को रिझाने के लिए, उसे अपनी ओर आकर्षित करने लिए, उस चिड़िया के स्वरों की नकल की। भारतीय

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

विद्वान् श्री रानाडे का भी यही विचार है कि आदम युग के मानव ने, पक्षियों की मनोहारी बोली का अनुकरण कर ही, संगीत को जन्म दिया। श्री दामोदर पंडित सात स्वरों का आविर्भाव इसी आधार पर मानते हैं। विख्यात् संगीतज्ञ रिन्सी वोल्स की धारणा है कि सृष्टि निर्माण के पश्चात् जल के ऊपर से नीचे गिरने के कारण उससे उत्पन्न मीठी ध्वनि का अनुकरण ही शनैः शनैः संगीत में परिणत हो गया। अफ्रीकी विद्वान् इफ़ारी का कहना है कि जल सरोवर में पुरुष और नारी के तैरने की क्रिया से उत्पन्न मधुर स्वरों ने उन्हें एक दूसरे में घुल मिल जाने की आंतरिक प्रेरणा दी। तत्पश्चात् पुरुष और नारी दोनों ही सहसा आलिंगन बद्ध हो गए जिससे कि जल स्वरों का रूप स्थिर हो गया। इस तरह मानव को संगीत का प्रथम ज्ञान हुआ। मिश्र के कला विशेषज्ञ गवासा का विचार है कि संगीत का जन्म प्रकृति के साहचर्य से हुआ है। मानव ने प्रकृति की मनोरम उपलब्धियों के साये में, सागर की लहरों से, पक्षियों के कलरव से, शीतल मंद मधुर समीरण से, चांद की तरलता से प्रस्फुटित मधुर स्वरों का अनुकरण करके उसकी संगीत में परिणति की।

संगीत के जन्म के सम्बन्ध में आज के प्रमुख विद्वानों की अधिकांशतः यही धारणा है कि प्रारंभ में मानव की जंगली अवस्था रही होगी उस समय उसे संगीत का क्या, किसी कला का भी ज्ञान न रहा होगा। किन्तु ज्यों-ज्यों ज्ञान का पावन प्रकाश बढ़ता गया त्यों-त्यों उसने अपने अंदर की कमी को वाह्य अनुभावों, शारीरिक चेष्टाओं द्वारा व्यक्त किया जिसका कि परिष्कृत रूप संगीत कहलाया। अंदर की कमी संगीत की जननी है। यह कमी या आवश्यकता कब पड़ी, इस पर विचार करने पर इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि जब पुरुष के नारी को रिझाने के लिये या नारी के पुरुष को रिझाने के लिये अपने अभिसार समयों में, नाना प्रकार के प्रक्रमों में, संगीत एक महत्वपूर्ण प्रक्रम रहा होगा। क्योंकि जब पुरुष या नारी, एक दूसरे को प्रसन्न करने के लिये, पक्षियों के स्वर, जल स्वर, घन स्वर, समीर स्वर, प्रभात स्वर आदि का अनुकरण करता होगा या करती होगी तब वे एक दूसरे के प्रति पहले की अपेक्षा अधिक मंत्र मुग्ध हो जाते होंगे, कभी कभी मधुर ध्वनि निकालने की दोनों में होड़ भी लगी होगी। इसी तरह क्रिया प्रतिक्रिया के फलस्वरूप ही संगीत का विकास हुआ होगा।

संगीत के जन्म के विषय में सत्य जो भी कुछ रहा हो किन्तु उसके विकास में इतना अवश्य ही सत्य है कि ईश्वर की उपासना का महत्वपूर्ण

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

योगदान रहा है। जब मानव ने नत होकर ईश्वर की सत्ता को स्वीकार किया होगा तब उसके उस प्रणत निवेदन में, दैन्य स्वर में संगीत की संगति निश्चय ही रही होगी। उस अद्वितीय महान् सर्व शक्तिमान् की उपासना में मानव ने संगीत का आश्रय निश्चित् रूप में लिया है। काव्य और साहित्य के पूर्व संगीत का ज्ञान परिष्कृत हुआ है। उस आदि युग में, जहाँ बहुदेववाद और एकेश्वरवाद दोनों की ही प्रतिस्थापना हुई, उस युग के जीवन में ईश्वरोपासना जीवन निर्माण में मुख्य वस्तु थी। अतः जीवन की सुख शान्ति के लिए धार्मिक साहचर्य में संगीत का विकास हुआ। इस तरह संगीत का जन्म धर्म की विशाल पावन पार्श्व भूमि पर हुआ। भारतीय संगीत के जन्म में यही विशेषता है, वह न तो विलासता की क्रोड़ से जन्मा है और न वासनाओं को उभाड़ने के लिये ही उसमें किंचित् स्थान है।

संगीत के जन्म के संबंध में कोई ऐतिहासिक तथ्य प्राप्त नहीं है। केवल कल्पना और अनुमान के सहारे प्राप्त तथ्यों के आधार पर ही संगीत के सम्बन्ध में अपने-अपने देशकाल, वातावरण और धर्म के अनुसार ही, कहा गया है। ऐतिहासिक रूप से विचार करने पर ऐसा प्रतीत होता है कि सृष्टि के आविर्भाव के पश्चात् पुरुष और नारी ने प्रायः एक दूसरे को समझने का प्रयास किया होगा। उसने अपने इर्द गिर्द प्राप्य अभिनव वातावरण में एक दूसरे के सान्निध्य में एक नवीन असीम आनन्द की अनुभूति प्राप्त की होगी। नारी को भी पुरुष के शक्तिशाली संरक्षण से अद्वितीय सुख प्राप्त हो रहा होगा। तथा इसी तरह जीवन के लम्बे सफ़र में चले होंगे। जिस सफ़र में कि वे दोनों जीवन की ऊँची-नीची घाटियों से होकर एक दूसरे के सुख दुःख की चिंता चेतना से परिचित होते रहे होंगे। ऐसे ही बाद में समाज की भावना का जन्म हुआ होगा। शनैः शनैः समाज की भावना का विकास हो जाने पर, उन्होंने अनेक समय समस्याओं का सम्मिलित रूप से हल किया होगा। ऐसी ही सम्मिलित प्रतिभाओं के फलस्वरूप मूल्यवान् तथ्यों के गर्भ से सभ्यता और संस्कृति का जन्म हुआ होगा। संगीत के विकास में वातावरण से प्राप्त स्वरों का ही अनुकरण बहुतकर अपनाया गया होगा। शनैः शनैः उन्हें स्वर अनुराग में सफ़लता मिली होगी। यह पहलू पूर्ण ठोस एवं स्वाभाविक है।

आज ऐसा अनुभव किया जाता है कि इस सृष्टि का आविर्भाव ईसा पूर्व लगभग २५ हजार वर्ष पहले हो चुका था, जिसके विकास के साथ ही साथ संगीत का जन्म हुआ जो कि संभव एवं स्वाभाविक है। भारतीय संगीत के संबंध में अभी तक प्राप्त शिलालेख तथा मूर्तियों के आधार पर ऐसी धारणा की

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

जाती है कि इसका जन्म लगभग १२ हज़ार वर्ष पहले हो चुका था। इतिहास कार जौन एलो का भारतीय संगीत के जन्म के संबंध में विचार है कि यहाँ की प्रस्तर मूर्तियों से यह स्पष्ट हो जाता है कि जिस युग में इनका निर्माण हुआ है उस युग में संगीत का पूर्ण ज्ञान मानव समाज को था। वे मूर्तियाँ ईसा के लगभग आठ नौ हजार वर्ष पूर्व की ठहरती हैं, अतः भारतीय संगीत का जन्म ईसा के १५-२० हजार वर्ष पहले हुआ होगा, कहना अतिशयोक्तिपूर्ण न होगा। ऐसा कहा जाता है तथा प्रायः विश्व के सभी विद्वान् मानते हैं कि विश्व में भारतीय संगीत का जन्म सर्वप्रथम हुआ और यही कारण है कि उसमें इतनी पूर्णता एवं परिपक्वता आ गई है . पाश्चात्य विद्वान् 'हार्वनोटीस' मानते हैं कि ईसा के समय तक भारतीय संगीत अद्वितीय गौरव प्राप्त कर चुका था।

मानव सभ्यता के विकास की दृष्टि से आदिकाल को चार कालों में बाँटा है। सबसे पहला काल पूर्व पाषाण काल है। इस युग में मानव की सभ्यता बिल्कुल जंगली थी। वह गुफ़ाओं में रहता था। उसने पत्थर की उपयोगिता को पहिचान लिया था। पत्थर के औज़ार बनाकर उनकी सहायता से शिकार किया करता था। इस युग के प्राप्त अवशेषों से स्पष्ट होता है कि मानव के जीवन में संगीत का स्थान था। पत्थर का चौकोर मंजीरे की तरह इस युग का एक वाद्य प्राप्त होता है जिसे संभवतः गाते समय बजाते थे। इस वाद्य का नाम 'अग्सा' है। इस युग के संगीत की रूप रेखा के विषय में बस इतना ही कहा जा सकता है कि ये केवल एक प्रकार के ही संगीत से परिचित थे; नृत्य विद्या का इन्हें ज्ञान नहीं हो पाया था। इनके संगीत समारोहों में केवल पुरुष ही शामिल होते थे क्योंकि प्रायः शिकार के पश्चात् प्राप्त आनन्द को, अनगढ़ स्वरों में जिसका कि कोई विशेष अर्थ नहीं निकलता था, व्यक्त किया करते थे। दूसरी बात यह भी मानी जाती है कि इस समय तक भाषा का विकास नहीं हो पाया था। इनकी विचित्र प्रकार की सांगीतिक निरर्थक ध्वनियाँ "हू हू हेवा, हू हू हेवा" आदि कही जाती हैं इस काल के संगीत के सम्बन्ध में 'गलफ़इलमील' पाश्चात्य विद्वान् स्पष्ट रूप से मानते हैं कि भारत के मूल निवासियों को संगीत का ज्ञान था।

इतिहासकारों का ऐसा कथन है कि पूर्व पाषाण काल की सभ्यता को एक नई सभ्यता ने आक्रान्त किया जिसके पास इस युग की सभ्यता की अपेक्षा अच्छे साधन थे, जिनमें सामाजिक भावना का विकास हो गया था। इस काल का मानव पूर्व काल की अपेक्षा अधिक शिल्पी था तथा संगीत में

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

भी निपुण था इनके संगीत के आयोजनों में पुरुष और महिलाएँ दोनों ही सम्मिलित होती थीं तथा पृथक रूप से भी संगीत का आनन्द लिया करते थे। अधिकांशतः काम करते समय पुरुष और स्त्रियाँ दोनों ही संगीत के स्वरों का प्रयोग करते थे। इस युग की प्रेरणा के संबंध में ऐसा अनुभव किया जाता है कि सामूहिक गान की प्रेरणा संभवतः चिड़ियों के सामूहिक रूप से ग्रहण की गई हो। इस युग के मानव के जीवन में संगीत का विशेष महत्व था। इसके संबंध में ऐसा भी विश्वास किया जाता है कि इस युग के मानव के मस्तिष्क को संगीत ने ही परिष्कृत कर नवीन साँचे में ढाला है। सुप्रसिद्ध इतिहासकार टर्नेल आक्सी का, इस काल की सभ्यता के विकास के संबंध में, यह पूर्ण विश्वास है कि इसकी पार्श्व भूमि में संगीत ही था। मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करने से स्पष्ट हो जाता है कि प्रत्येक कार्य-शैली में स्वर का विशेष प्रेरणात्मक संचरण था। इस युग का मानव हर नवीन कार्य करने से पूर्व विभिन्न स्वरों के आलाप लिया करता था जिससे वे नवीन कार्य करने के लिए नव्यतम स्फूर्ति प्राप्त करते थे। इन सब धारणाओं एवं विश्वासों से यह स्पष्ट हो जाता है कि इस काल की सांगीतिक अभिरुचि ने आगे आने वाले युग को एक महत्वपूर्ण आधार भूमि प्रस्तुत की होगी। इस युग के वाद्यों के संबंध में अभी तक, कोई निश्चित् तथ्य प्राप्त नहीं हुए हैं। पूर्व पाषाण काल के प्राप्त अवशेषों से उस काल के वाद्यों का पता तो लग जाता है किन्तु इस काल का कुछ भी प्राप्त न होने से, केवल अनुमान के ही आधार पर कुछ नहीं कहा जा सकता कि वाद्यों का प्रयोग होता था या नहीं अथवा किन कारणों से उनकाप्रचलन बंद हो गया जबकि पूर्व पाषाण काल में था। संभवतः वाद्यों का प्रयोग रहा हो जो कि आज उपलब्ध नहीं है। इस युग की संस्कृति और सभ्यता की एक हल्की सी झलक, चट्टानों और गुफ़ाओं में प्राप्त रेखाचित्र, प्रस्तुत करते हैं। इन रेखाचित्रों से, जीवन की व्यक्त झांकियों से, सांगीतिक प्रगति या विकास पर प्रकाश पड़ता है। इसयुग में संगीत के साथ चित्रकला का भी विकास हुआ।

इस काल की सभ्यता को तीसरी ताम्रकाल की सभ्यता ने प्रभावित किया। इसका समय ईसा के ५-६ हज़ार वर्ष पहले का है। इस सभ्यता के व्यक्ति धातुओं के प्रयोग से भली भाँति परिचित थे। इस युग का संगीत पूर्व युग की अपेक्षा श्रेष्ठ था तथा इस काल की स्त्रियाँ भी नृत्य कला में प्रवीण होती थीं। भाषा का विकास हो जाने के कारण संगीत के स्वरों में, शब्दों का आगमन हुआ जिससे सौष्ठवता का आविर्भाव हुआ। कुछ विद्वान् इस युग के संगीत को आधुनिक युग के सगीत की आधार भूमि मानते हैं। ऐसा

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain. Digitizagtion by eGangotri

विश्वास किया जाता है कि संगीत का प्रयोग ईश्वर को प्रसन्न करने के लिये किया जाता था। आपत्तिकालीन् स्थितियों में पुरुष और स्त्रियाँ एकत्रित होकर सांगीतिक एवं नृत्य प्रदर्शनों के द्वारा ईश्वर को प्रसन्न करने के प्रयास किया करते थे। यहाँ तक कि बीमारों का उपचार भी सांगीतिक प्रक्रमों द्वारा करते थे। इसमें एक सत्य और यह था कि ये लोग संगीत को ईश्वर द्वारा प्रदत्त भेंट मानते थे। संगीत को धार्मिक रूप प्राप्त होने का श्रेय इसी युग को है। जीवन की अनिश्चित्ताओं में रहते हुए भी, इन लोगों ने संगीत के बाह्य पक्ष पर गहन विचार किया तथा उसके विकास में प्रयत्नशील रहे। समाजीकरण के हो जाने से भाषा-साहित्य एवं शिल्प परिपक्व हो चुका था जिससे कि संगीत की आधार भूमि और भी दृढ़ हो गई। इसका परिणाम यह हुआ कि इस युग के संगीत के मौलिक तत्वों का प्रभाव आगे आने वाले युग के संगीत ने मूल रूप में ग्रहण किया। यह सभ्यता द्रविड़ सभ्यता के नाम से मानव के विकास के इतिहास में अजर है। ऐसा कहा जाता है कि यह सभ्यता प्रायः सम्पूर्ण भारत में फैली हुई थी। इन द्रविड़ों के संगीत की प्रशंसा करते हुए यूरोपीय विद्वान् माल्डी रसेल ने अपने विचार व्यक्त किये हैं कि द्रविड़ों की सभ्यता एवं संस्कृति बहुत ही उच्च एवं परिष्कृत थी इनका संगीत संबंधी ज्ञान जीवन के समस्त क्षेत्रों में प्रवेश पा चुका था। 'डास्की मेलों' तो इस युग के संगीत को भारतीय संगीत की बुनियाद मानते हैं। वास्तव में संगीत के विकास में इस युग के मानव का महत्वपूर्ण स्थान है। इस काल में संगीत के अनेक उपकरणों पर मौलिक चिन्तन हुआ और जिसके फलस्वरूप संगीत के सौंदर्य की अभिवृद्धि हुई।

इस द्रविड़ सभ्यता पर आर्य सभ्यता का संघर्ष हुआ। ऐसा कहा जाता है कि ये आर्य कला के बड़े मर्मज्ञ थे। संगीत के प्रति भी अभिरुचि थी। ऐसा भी विश्वास किया जाता है कि आर्यों की कला द्रविड़ों के समान परिष्कृत न थी, फिर भी इन दोनों सभ्यताओं के संघर्ष में आर्य अपनी श्रेष्ठता स्थापित कर चुके थे। इन आर्यों ने संगीत के विकास में द्रविड़कालीन् संगीत के मौलिक तथ्यों को आत्मसात् कर लिया था। इस युग के वाद्यों के सम्बन्ध में भी कुछ नहीं कहा जा सकता क्योंकि अभी ऐसी कोई खोज नहीं हुई है और न पूर्व पाषाण काल की भाँति अवशेष ही प्राप्त हुए हैं जिससे कि वाद्यों के विषय में प्रकाश पड़ता। संगीत में, पुरुष और नारी दोनों ही सम्मिलित रूप से गायन प्रस्तुत करते थे। सामूहिक प्रदर्शनों में पुरुषों के साथ स्त्रियाँ भी हुआ करती थीं तथा गायन के साथ नृत्य का भी प्रचलन था। नारी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अपने व्यक्तिगत जीवन में संगीत का प्रयोग पुरुष को रिझाने के लिए भी करती थी। इस सम्बन्ध में चिल्काहील ने अपने विचार व्यक्त किये हैं कि इस युग की नारी का विश्वास था कि संगीत से जब देवता प्रसन्न हो जाते हैं तब तो पति मानव ही है, उसे तो प्रसन्न हो ही जाना चाहिये। ऐसा प्रायः वे तब किया करती थीं जब उनके पति रूठ जाया करते थे। खैर बात जो भी रही हो, पर इतना सत्य है कि इस युग में संगीत को स्थिर और परिष्कृत रूप मिला।

संगीत के विकास में आगे का पृष्ठ पलटने के पहले यह एक तथ्य विचारणीय है जो हरप्पा और मोहनजोदड़ो की खुदाई पर खुला है। साधारणतः अभी तक ऐसा होता है कि संगीत का प्राथमिक विकसित रूप वेदों में ही खोजा जाता है किन्तु इन नगरों की खुदाई से प्राप्त सामग्री से एक नया ही पहलू सामने आता है। इस सामग्री के आधार पर ऐसा कहा जाता है कि ये सिन्धु घाटी की सभ्यता के अवशेष हैं जो कि ईरानी, मेसोपोटामिया, और मिश्र की नील नदी की सभ्यताओं से भी अधिक प्राचीन हैं। प्राप्त अवशेषों में मुहरें, चीनी मिट्टी के भेड़ जानवर, मिट्टी के रंगदार बर्तन, कंठ मालाएँ, चूड़ियाँ एवं मूर्तियाँ हैं जिन पर अंकित मुद्रायें एवं अन्य कलाकृतियां उस युग की संस्कृति एवं सभ्यता की स्पष्ट झलक प्रस्तुत करती हैं। इस युग के मानव का जीवन बहुत ही उच्च कोटि का था। इन नगरों में प्राप्त हौजों, हम्मामों, नालियों, तालाबों, सड़कों से, उनके विकास की अवस्था का अनुमान पाठक सहज ही लगा सकते हैं। उनके जीवन में कला का पूर्ण महत्व था तथा वे जीवन के सामान्य तरीकों से भली भाँति परिचित थे। आदि तथ्यों से जब वह स्पष्ट हो जाता है तब फिर संगीत भी अपने चरम विकास पर रहा होगा जिसका आज कोई ऐतिहासिक प्रमाण प्राप्त नहीं है। ऐसा लगता है कि इस सभ्यता के पश्चात् हमारी सभ्यता को मिलाने वाली न जाने कितनी कड़ियाँ टूट गई हैं जिनका कि अब विद्वानों को पता लगाना एक दुष्कर कार्य हो गया है।

हमारी अति प्राचीन सभ्यता और इन बिखरी हुई विश्रंखलित सभ्यताओं के पश्चात् वैदिक काल से ऐसे सूत्र मिलने लगते हैं जिससे सभ्यताओं के सारे मोतियों को एक लड़ी में पिरोया जा सकता है। ऐसा माना जाता है कि भाषा के पूर्ण विकास के पश्चात् ही, वैदिक सभ्यताओं का स्तंभ खड़ा हुआ होगा। वैदिक सभ्यता के आधार पर, इसकी पूर्व पीठिका पर अनेक विद्वानों ने अपने अपने ढंग के अनुमान प्रस्तुत किये हैं। अनुमान इसलिए कि पूर्व

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

की संस्कृति और सभ्यता तो अतीत के गर्भ में खो गई जिसके सम्बन्ध में सत्य का सहारा लेकर कल्पना का पहाड़ खड़ा कर देना है। यही आर्यों के आगमन के सम्बन्ध में विवादास्पद है कि वे वास्तव में भारत के पूर्व निवासी थे या एशियामाइनर आदि स्थानों से भारत में आये। यह एक सत्य अवश्य है कि भारतीय संस्कृति और सभ्यता के कुछ मूल तत्व विकृत अवस्था में कुछ देशों की संस्कृतियों में पाये जाते हैं जिसके आधार पर ऐसा प्रतीत होता है कि उन देशों से भारत के किसी न किसी तरह के सम्बन्ध अवश्य रहे होंगे। ये सम्बन्ध व्यापारिक भी हो सकते हैं-अन्यथा यह तो इतिहास के माथे पर थोप ही दिया है कि आर्य बाहर से आये हैं। खैर भारतीय संगीत का ईरानी सगीत से किन्हीं तथ्यों में एक अद्‌भुत् साम्य मिलता है जिसके अनुसन्धान से इस नतीजे पर पहुँचे हैं कि किसी समय में दोनों के पूर्वज एक ही स्थल पर रहे हैं। इस सम्बन्ध में एक अति-पूर्व विद्वान् 'ईसापीन' की धारणा है कि भारत देश से ही कुछ व्यक्ति ईरान देश में पहुँचे जिनके साथ भारतीय संगीत एवं साहित्य भी पहुँचा। यही कारण है कि भारतीय संगीत और ईरानी संगीत में साम्य है। ऐसा ही मत पारविन हेल्वा का भी है। वह आर्यों को भारत का मूलनिवासी मानता है। वह भारतीय संगीत की उत्कृष्टता को स्वीकार करता हुआ कहता है कि भारतीय जिस देश में भी गए वहाँ पर उन्होंने अपने संगीत की अमिट छाप डाली और यही कारण है कि योरुप के समस्त देशों के संगीत में तथा एशिया के संगीत में भारतीय संगीत की मौलिक आभा प्रदीप्त हो रही है। इस सम्बन्ध में कि भारतीय संगीत विदेशों में कैसे पहुँचा, अगले परिच्छेदों में संगीत के विकास क्रम के साथ स्पष्ट करेंगे।

आर्यों की पहले यह विशेषता थी कि वे अपने में अन्य संस्कृतियों, सभ्यताओं को आत्म-सात् कर लेते थे। यह सत्य है कि आर्यों ने अपने से पूर्व युगों की सभ्यता एवं संस्कृति के मूलाधार तत्व मिश्रित तत्वों को अपने में अंतर्भूत कर लिया था। इन ऊँची नीची घाटियों के पश्चात् सभ्यता का विकास क्रम वैदिक सभ्यता पर पहुँचता है। सबसे प्राचीन वेद ऋग्वेद माना जाता है इसके अनन्तर तीन वेद और लिखे गए। अतएव न केवल भारतीय सभ्यता में वरन् विश्व की सभ्यता में ऋग्वेद की सभ्यता सबसे प्राचीन सभ्यता है। इस युग में ऐसा माना जाता है कि संगीत का महत्व प्रत्येक परिवार में था। इसका आयोजन परिवार की मुख्य नारी ही करती थी। उपासना एवं पूजा में समूचा परिवार गा-बजाकर, संगीत के स्वरों के साथ, अपने जीवन की मगल-कामना किया करता था। उनका गाना बजाना ताल, स्वर में होता

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

था। इस युग में संगीत के विकास में गृह सहयोग विशेष महत्व का रहा है। वाह्य सामूहिक-सार्वजनिक रूप से संगीत के आयोजन प्रायः कम रहे हैं, फिर भी ऐसा विश्वास किया जाता है कि सामान्य जनता ऐसे-सांगीतिक आयोजनों से रसान्वित हुआ करती थी। उसमें संगीत का रस ग्रहण करने की क्षमता थी। इस युग में संगीत की दो धाराएँ हो चुकी थीं। इसमें पहली धारा शास्त्रीय थी, तथा दूसरी धारा लोक संगीत की थी। समाज चतुर्वर्णों में विभाजित होने के कारण कला और साहित्य के विकास का भार ब्राह्मणों पर ही था। इस तरह संगीत का प्रतिनिधित्व ब्राह्मण वर्ग ही कर रहा था। इस युग में गायक वादक और नर्तक तीनों प्रकार के कलाकार मिलते हैं। समाज में कलाकारों को उच्च स्थान प्राप्त था। इसमें स्त्रियाँ एवं नर्तकियाँ निःसंकोच रूप से भाग लिया करती थीं। शास्त्रीय संगीत एवं लोक संगीत दोनों के ही कलाकार समान रूप से आदृत थे। इस युग की महिलाओं के लिए संगीत एक प्रकार से व्यायाम था, जिससे उनके शरीर सुडौल एवं गठे हुए होते थे।

ऋग्वेद संसार का प्राचीनतम ग्रन्थ है। इसमें १० मण्डल और १०१७ सूत्र हैं। इस वेद में संगीत सम्बन्धी प्रचुर सामग्री प्राप्त होती है। इसमें मृदंग वीणा, वंशी, डमरू आदि वाद्यों का वर्णन मिलता है। इस वेद में सामूहिक संगीत के प्रदर्शन का प्रतीक 'शमन' का वर्णन मिलता है। यह एक प्रकार का छोटा सांगीतिक मेला हुआ करता था। इस 'शमन' का उल्लेख कई विद्वानों ने किया है इस मेले में विशेषकर स्त्रियाँ, कुमारियाँ अपने वर खोजने आया करती थीं। इसके प्रवेश के लिये एक प्रकार की सांगीतिक परीक्षा हुआ करती थी, जिसकी तैयारी पहले से पुरुष और नारी या कुमार और कुमारी, दोनों ही किया करते थे। यह मेला, रात्रि, में जलती हुई मशालों के बीच मनाया जाता था। इन 'शमनों' के सम्बन्ध में जर्मन विद्वान् 'केगो' ने ऋग्वेद के आधार पर लिखा है कि पत्नियाँ और कुमारियाँ, सुन्दर वस्त्रों को पहिन, अलौकिक आभूषणों को धारण कर 'शमन' की ओर साँझ होते ही चल पड़ती थीं। खुले मैदानों में तरुण और तरुणियाँ एक दूसरे का हाथ पकड़ कर अपने अंतिम सामर्थ्य तक नाचते रहते थे। यह 'शमन' एक प्रकार का सांगीतिक मेला था। इसमें इन्द्राणी की उपासना की जाती थी। इस सम्बन्ध में ऐसी धारणा की जाती है कि संभवतः नाटकीय रंगमंच का उदय ऐसे ही शमनों से हुआ है। इनमें पहले यम यमी, इन्द्र इन्द्राणी के संवाद हुआ करते थे जो बाद में नाटकों के कथोपकथनों के रूप में परिणत हो गए। सुप्रसिद्ध इतिहासकार

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

गविग्रामल ऋग्वेद काल के 'शमन' को बड़ा ही महत्वशाली मानता है। उसके विचार से ऐसे ही शमनों ने संगीत के विकास में क्रियात्मक रूप से योग दिया है। दूसरे इस युग में मण्डलियों का जन्म हुआ, जिन्होंने संगीत के शास्त्रीय एवं आध्यात्मिक रूप का विकास किया। इसके साथ ही इन्होंने संगीत के शिल्पज्ञ रूप का भी विकास किया। सामान्य वर्ग में नटों के द्वारा सांगीतिक अभिव्यक्ति के माध्यम् से मनोरंजन किया जाता था। नट भी समाज में आदर के पात्र थे। इनका भी चरित्र ऊँचे स्तर का होता था। इस युग की यह विशेषता रही है। इसलिए संगीत क्षेत्र का व्यक्ति, बड़ा ही सौभाग्य शाली समझा जाता था। कला की साधना के लिए इस युग का मानव सर्वाधिक त्याग के लिए तत्पर रहता था। यूनानी विद्वान् 'ओवगीसा' के कथन के अनुसार इस युग के संगीत का शास्त्रीय रूप इतना शुद्ध एवं पवित्र था कि उसकी तुलना में संसार के अन्य देशों का संगीत, धूमिल पड़ जाता है। इस युग के संगीत में स्वर्गीय सौन्दर्य, आत्मा को गुदगुदाने वाला प्रकाश, नवीन विश्व के प्रति आत्मिक विश्वास, तथा दिव्य शान्ति पाते हैं।

इस संस्कृति और सभ्यता में संगीत का भक्ति से अटूट सम्बन्ध है या यों कह सकते हैं कि भक्ति के निमित्त ही संगीत की नित्यनवोन्मेषशालिनी कल्पना की गई। संगीत का क्षेत्र भक्ति के ज्ञान, कर्म, उपासना आदि तक सीमित रहा। भक्ति में ही उसके जीवन के विकास के सभी तन्तु विद्यमान रहे हैं। ईश्वर की सत्ता संगीत से पृथक नहीं मानी है --यह तथ्य सिद्धान्त रूप में इसी युग में माना गया। इस सम्बन्ध में इतिहासकार 'जोर्नवूलर्स' सांगीतिक उपासना का भाव, विश्व को भारत के वैदिक युग से प्राप्त हुआ मानता है। अतः यहाँ यह स्पष्ट है कि संगीत इस युग में धर्म से पूर्णरूपेण बँध गया था। ऐसा करने में उस युग के व्यक्तियों का विश्वास था कि संगीत को चारित्रिक दौर्बल्य से बचाने के लिये, उसे धर्म के आवरण में लपेट देना ही हितकर होगा और ऐसा करने से ही भारताय संगीत आज भी अपने उच्च गौरव की मर्यादा को अक्षुण्ण रख सका।

रामायण काल में संगीत का आत्मिक सौन्दर्य विकसित होने लगा था। इस काल में समाज का नैतिक स्तर ऊपर उठ रहा था। उसके साथ ही संगीत की आभा भी संकीर्ण दायरों से उठ कर उठे हुए स्तर पर बिखर रही थी। लोगों का जीवन साधारणतः गम्भीर होता जा रहा था। उसमें सागर जैसी महत्ता का प्रवेश हो रहा था, जो कि संगीत की अटूट साधना का फल था। संगीत ने जीवन में पावन प्रेम की स्फूरणा दी तथा रुचियों को परिष्कृत किया।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

प्रत्येक घर में संगीत का स्थान था। प्रातः वन्दना से लेकर संध्या वन्दन तक ईश्वर की आराधना संगीतमय हुआ करती थी। सामूहिक आयोजनों में सामान्य जनता की अभिरुचि रहती थी। इस युग में ऋषि वाल्मीकि द्वारा रचित रामायण जिसमें तत्कालीन् सभ्यता का प्रतिरुप मिलता है उससे स्पष्ट होता है कि यह काल पूर्व कालों की अपेक्षा अधिक परिष्कृत था। यह काल केवल परिष्कृत ही नहीं वरन् इस काल तक मानव सभ्यता का पूर्ण विकास हो चुका था। इस काल में संगीतज्ञों को वैदिक काल के समान ही प्रतिष्ठा प्राप्त थी। नाच गानों का आयोजन पवित्र वातावरणों में हुआ करता था। उससे चरित्र मर्यादा की रक्षा हुई। राम के समय में यह स्पष्ट है कि संगीत त्याग पूर्ण गति के साथ विकासोन्मुख था। स्वयंवरों आदि में संगीत को विशेष स्थान प्राप्त था। प्राय: जीवन के प्रत्येक शुभ कार्य का समारंभ संगीत से ही होता था। राम का अनेक स्थलों में ऐसा उल्लेख मिलता है जहाँ जन समाज ने संगीत के द्वारा उनका स्वागत किया है। इससे यह विदित होता है कि संगीत जीवन के विस्तृत क्षेत्रों में व्याप्त हो चुका था। मानव अपने हर्ष विषाद को संगीत के माध्यम् से व्यक्त करने में पूर्णतया दक्ष था। रावण के विषय में ऐसा कहा जाता है कि उसको स्वरों का अपूर्व ज्ञान था उसके दरबार में संगीत के आयोजन हुआ करते थे आज उसके संगीतज्ञ होने की कई दन्त कथायें प्राप्त और प्रचलित हैं ऋषि वाल्मीकि ने रावण को महान् संगीतज्ञ माना है तथा ऐसा विश्वास किया जाता है कि वेदों का सस्वर पाठ करने की प्रणाली का आविष्कार रावण ने किया था। अपने तपकाल में नर्मदा के तट पर साम के स्त्रोतों का सस्वर पाठ कर उसने भगवान् शंकर को प्रसन्न किया था। आज 'रावणीयम् संगीत' जो कि रावण द्वारा रचित है, उससे उसके विद्वान्, संगीत प्रेमी और कला मर्मज्ञ होने का पता चलता है। इस काल में संगीत के तीनों उपकरणों की उन्नति हुई।

इसके बाद महाभारत काल—संगीत की दृष्टि से महत्व पूर्ण काल है, क्योंकि इस युग में संगीत को सर्व साधारण के लिए सुलभ बनाया गया। इस कार्य में विशेष महत्व श्री कृष्ण का है, जिन्होंने एक ओर तो ज्ञान का प्रचार किया तथा दूसरी ओर संगीत का प्रसार किया। श्री कृष्ण संगीत के महान् पंडित थे। इनके संगीत की साधना, का स्थल ब्रज भूमि है जहाँ उनकी वंशी की स्वर लहरियाँ यमुना की लोल लहरियों के साथ क्रीड़ा करतीं तथा गोपियों के साथ अठखेलियाँ करतीं थीं। सारा ब्रज उनकी वंशी पर मुग्ध था। ऐसे ही वातावरण में रास लीला का जन्म हुआ, जिसमें श्री कृष्ण, गोपियाँ और ग्वाले मिलकर

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

नृत्य-गान वाद्य यंत्रों सहित किया करते थे। इस युग की यह विशेषता रही है कि संगीत को जिस अभिरुचि के साथ समाज के उच्च वर्ग ने अपनाया उसी अभिरुचि के साथ समाज के सामान्य जन ने भी अपनाया। बालकों में संगीत के प्रति अभिरुचि रामायण काल से ही पाते हैं। इस युग में वे नृत्य और वादन में भी प्रवीण होने लगे थे। एक नई प्रवृति महिलाओं में आई, वह यह कि वे मुक्त हृदय से संगीत को अपनातीं थीं। जन-समाज में संगीत के प्रति इतना अधिक प्रेम हो गया था कि वे अपने जीवन के प्रत्येक कार्य को गाते बजाते ही करते थे जिससे उनका जीवन बहुत ही मधुर ही बन गया था।

वास्तव में भारतीय संगीत का धर्म के साथ अटूट सम्बन्ध वैदिक काल से ही मिलता है। भारतीय संगीत की उत्पति ही विशुद्ध धार्मिक वातावरण में हुई और वह क्रमशः धार्मिक तत्वों की अनन्य श्रद्धा समेटता रहा। इस युग में भी संगीत का सम्बन्ध अध्यात्म से जुड़ा हुआ है। इस आध्यात्मिक वातावरण ने, मानव जीवन को नैतिकता की पृष्ठ भूमि पर इतना ऊपर उठा दिया है जहाँ कि वासना, असंयमता, उच्छृंखलता फटक भी नहीं सकती। सांगीतिक आयोजनों में रास लीलाओं में सुन्दर नारियों और युवकों के मध्य नृत्य गान में भी किसी का चरित्र धूमिल नहीं पड़ता था। संगीत विशेष कर इस युग में नारीत्व के सौन्दर्य विकास का एक साधन भी माना गया है। संगीत से जहाँ उनका कोमल भावनाओं से साक्षात् हुआ वहाँ उन्हें आत्म ज्ञान भी प्राप्त हुआ है जिससे कि वे सबल और श्रेष्ठतर बन सकीं। पुरुषों की दृष्टि में वे पहले से अधिक आदृत हुईं। समाज में उनका मान और उनकी प्रतिष्ठा दोनों ही समान रूप से बढ़े संगीत ने समाज के स्तर को गिरने नहीं दिया। इस काल में 'शमन' का बदला हुआ स्वरूप 'समज्जा' का चलन था तथा 'यामा' के माध्यम् से भी संगीत के सामूहिक आयोजन हुआ करते थे। 'यामा' का उस युग में वही महत्व था जो आज 'पिकनिक', 'विनोद यात्रा', और सामूहिक पर्यटनों का है। इसमें प्रायः कुमार और कुमारियाँ प्राकृतिक पर्यटन को जाते थे जहाँ कि तीन चार दिन लगातार प्रकृति के सुरम्य वातावरण में नृत्य और गानों का धारावाहिक क्रम चला करता था। इसमें किसी भी प्रकार के अशिव की छाया भी नहीं होती थी। इस युग के संगीत की यही विशेषता थी; यह विशेषता दार्शनिक भावों की मिली जुली अभिव्यक्ति के कारण तथा आध्यात्मिक पार्श्व भूमि के होने से थी। इस काल में संगीत का उच्चतम रूप स्थापित हुआ, जिसके प्रयास का मुख्यतम् श्रेय श्री कृष्ण को है। इस युग में

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अर्जुन भी एक महान् संगीतज्ञ थे। वे पौरुषकर्म के अतिरिक्त प्रखर-वीणा वादक भी थे। अज्ञात् वास के समय उत्तरा के संगीत शिक्षक के रूप में विराट राजा के दरबार में रहे थे। इस काल के संगीत में गायन वादन एवं नृत्य तीनों का ही विकास हुआ तथा ये तीनों ही अंग उन्नति की चरम पराकाष्ठा पर पहुँचे। कृष्ण का वंशी बजा कर सर्व प्राणी मात्र को अपनी ओर आकर्षित कर लेना इसी पराकाष्ठा का द्योतक है।

इस युग के पश्चात् पाणिनी का युग आता है। इस काल में संगीत की स्थिति का पता पाणिनी के ग्रंथ से चलता है। इस युग में प्रायः ब्राह्मण ही संगीत की शिक्षा-दीक्षा लिया-दिया करते थे। यज्ञ हवन में भी संगीत का अनुक्रम चला करता था। शास्त्रीय संगीत उच्च स्तर एवं जन सामान्य दोनों में प्रचलित था। सामूहिक आयोजन विशेष कर 'उद्यान क्रीड़ा' 'जल क्रीड़ा' आदि के नाम से समाज में प्रचलित थे। इनमें पुरुष और नारी दोनों ही भाग लिया करते थे। स्त्रियाँ उन्मुक्त नृत्य किया करतीं थीं। वीणा का विशेष रूप से प्रचलन या वादन की अपेक्षा गायन का अधिक विकास हुआ तथा संगीत वर्गगत पृथकता में बँट चला था। इसके साथ ही ग्रामीण-जन मनमाने ढँग से अपने हृदय गत उच्छ्वासों को प्रकट किया करते थे। नारियाँ पुरुषों के समान शास्त्रीय संगीत में विधिवत् दीक्षित हुआ करती थीं। वे खुल कर सभा गोष्ठी में भाग लेती थीं। वास्तव में इस युग के संगीत का वातावरण बहुत ही उज्जवल रहा जिसमें मनुष्य की बहुमुखी प्रवृतियों का विकास हुआ। यह सब श्री कृष्ण के गीता के उपदेशों का प्रतिफलन था। जिससे कि संगीत अपने दिव्य रूप में चतुर्दिक व्याप्त हो रहा था। पाणिनी का काल विक्रम संवत् के लगभग ८०० वर्ष पूर्व आता है। इस काल में संगीत के तीनों अंगों का विकास हुआ।

इसके पश्चात् संगीत जन-पदों के काल में पहुँचा। इस काल में अंधकार का आवरण धीरे-धीरे हटने लगा था। इतिहास का स्व रूप प्रच्छन्न रूप में सामने आता है। बौद्ध जातकों एवं वैदिक साहित्य की सहाय ता से इस युग की एक निश्चित् सी रूप रेखा तैयार हो जाती है। संगीत के सम्बन्ध में अधिकांशतः यह धारणा की जाती है कि महाभारत युग में या पूर्व युग से संगीत जिस पराकाष्ठा पर था वैसा इस युग में न रह सका। संगीत के आत्मिक सौन्दर्य की पार्श्व भूमि को इस युग के मानव की बाह्य एषणायें दबा चुकी थीं। केवल जनरंजन का ही स्वरूप उनके सामने था। इस युग के संगीत प्रेमियों के उल्लेख यत्र तत्र बहुतायत से प्राप्त हैं। कौशल के जनपद

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

के प्रधान उदयन के प्रखर वीणा-वादन का उल्लेख कई ग्रंथों में प्राप्त होता है। इस प्रधान ने संगीत के प्रचार और प्रसार का बहुत प्रयास किया। इस युग में संगीत विलासता की ओर अग्रसर हो रहा था। जनपदों के प्रधानों के बाद भी संगीत दिन प्रतिदिन नैतिकता के उच्च शिखर से फिसलता ही जा रहा था। इसमें आत्मा की निश्छल आध्यात्मिक अभिव्यंजना तो नहीं प्राप्त होती, किन्तु जीवन के कुछ निर्माणकारी तत्व अवश्य मिलते हैं। इस काल में मुख्यतः चार जनपद कोशल, मगध, वत्स और अवन्ति थे जिनके सभी राज्य परिवार संगीत प्रेमी थे। कौशल के प्रधान उदयन का मंत्र मुग्धकारी वीणा वादन प्रख्यात् था। भास के 'वासवदत्ता' नाटक की कथावस्तु का नायक यही उदयन है। वासवदत्ता अवन्ति के प्रधान महाचण्डसेन की पुत्री थीं। अवन्तिक में संगीत का विशेष आदर था। मगध के प्रधान बिम्बसार की दोनों रानियाँ संगीत में प्रवीण थीं तथा संगीतज्ञ होने के नाते राज्य में संगीत के विकास पर ध्यान दिया गया। इस काल में संगीत सामान्य जनों तक ही प्रचलित था। इन कुछ प्रधानों के उपरान्त शासन की ओर से संगीत के प्रति कोई विशेष अभिरूचि नहीं ली गई। इस युग की यह बात विशेष उल्लेखनीय है कि भारतीय संगीत की प्रतिष्ठा विदेशों में भी हुई। यह संगीत के इतिहास में एक नई क्रान्ति थी। विदेशों से व्यापार करने वाले व्यापारी, भारतीय कलाकारों को अपने साथ विदेश ले जाते थे और वहाँ पर भारतीय संगीत का प्रचार करने के साथ-साथ धनोपार्जन भी करते थे। इस युग में लंका, ब्रह्मा तथा पश्चिमी देशों में भारतीय संगीत का प्रवेश हुआ। देश में जनपदों में होने वाले सामूहिक समारोहों में, ग्रामों में संगीत उन्मुक्त रूप से फैल रहा था विशेष रूप से नारियों में सांगीतिक अभिरूचि प्रबल रही है। नाटकों में भी संगीत विशेष रूप से सहायक रहा था। इस युग में संगीत का मानव भी बाह्य एषनाओं से दब जाने के कारण नारियाँ प्रचलित समारोहों में भाग कम लिया करतीं थीं। संगीत की विकास की गति में इस काल में विशेष प्रगति नहीं हुई वरन् पूर्व रूपों में ही स्थिर रहा।

इन जन पदों के साथ ही संगीत पर जैन धर्म का प्रभाव पड़ा। इससे पूर्व ब्राह्मणों का संगीत पर एकाधिकार था। महावीर स्वामी के धर्म प्रचार से ब्राह्मणों के हाथों से निकल कर संगीत सर्व साधारण के हाथों में चला गया। महावीर स्वामी का नारा था कि हर व्यक्ति को सच्चा ज्ञान प्राप्त करने का अधिकार है, चाहे वह किसी भी जाति का क्यों न हो। इस प्रकार संगीत पर जो धार्मिक बंधन पड़ा हुआ था, वह ढीला हो

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain. Digitizagtion by eGangotri

गया तथा संगीत की साधना का अधिकार सभी श्रेणियों को मिल गया। उस समय उनका तर्क था कि केवल शूद्र वर्ग में उत्पन्न होने के कारण किसी के जीवन का विकास रुद्ध नहीं हो सकता। महावीर स्वामी ने धर्म के कुछ सिद्धान्तों को, संगीत की शिक्षा पर अनिवार्य रूप से आरोपित किया। इनके विचार से कला की साधना वह कर सकता है जिसका जीवन संयमता, पावनता, सुन्दरता एवं अहिंसा पर आधृत है। इससे इस युग के संगीत में आंतरिक क्रांति हुई। उसके आध्यात्मिक स्तर को ऊँचा उठाने के प्रयास किए गए। संगीत का बाह्य रूप यथावत् रहा। जनपदों के समय में संगीत में श्रेणीगत वृति का आगमन हुआ था वह इस युग में मुक्त हो रहा था। उसके विकास के संगठित प्रयास पुनः आरम्भ किये गये। जैन मुनियों के लिये संगीत का प्रयोग अपने में अंतर्निहित शुभ शक्तियों के विकास के लिए प्रमुख साधन था। इस काल में नारियाँ पुनः संगीत के आयोजनों में भाग लेने लगीं थीं। जैन ग्रंथों के उल्लेखों से ऐसा पता चलता है कि वीणा का अधिक प्रयोग होता था। इन ग्रंथों में सांगीतिक प्रतियोगिता का भी उल्लेख है। ये प्रतियोगिताएँ राज्य की ओर से की जाती थी। इनके फलस्वरूप संगीत में अभिरूचि रखने वालों में एकता की भावना तथा देश में सांगीतिक वातावरण तैयार हुआ। संगीत गाँव-गाँव, खेत-खेत, गली-गली से होकर जिह्वा-जिह्वा पर पहुँच गया था। इस युग में संगीत शास्त्र का इतना अधिक विकास हुआ कि वैदिक काल के पश्चात् इतना अधिक विकास किसी भी युग में नहीं हुआ तथा ऐसे छोटे-छोटे रंगमंचों का विकास हुआ था जिनमें अधिकतर ऐसे नाटकों को खेला जाता था, जिनमें नृत्यों की भरमार रहा करती थी। यह युग संगीत का एक समृद्धशाली युग माना जाता है। इस युग में संगीत की आधार शिला गौतम बुद्ध के पावन सिद्धांतों पर रखी गई। जिससे संगीत को नैतिक बल मिला तथा उसके बाह्य और आंतरिक दोनों ही पक्ष शक्तिशाली हुए।

इसके बाद का संगीत पुनः राजाओं की कृपाकांक्षा पर चला गया। यह युग मौर्य युग से इतिहास में जाना जाता है। इस युग में, गायन, वादन, नृत्यादि के राजदरबारों में प्रदर्शन हुआ करते थे और राजा ही प्रसन्न होकर उन्हें पुरस्कार प्रदान करता था। तथा उनके जीवनचर्या की भी व्यवस्था करता था। संगीत की ऐसी देशगत अवस्था में, बौद्ध युग जैसी प्रतिष्ठा नहीं रही और न ही सामान्य जनता में संगीतकारों की वैदिक युग की भाँति उच्च स्थान प्राप्त था। इसके दो कारण हैं। पहला तो यह कि संगीत अपनी नैतिक

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

मर्यादा से हट रहा था। और भोग विलास की ओर अग्रसर होता जा रहा था। उसका पल्लवन, धनिकों, वणिकों के इंगितों पर हो रहा था। संगीत का एक मात्र धर्म, मानव का मनोरंजन करना ही समझा जाने लगा था। जिससे उसका आन्तरिक सौंदर्य दबता जा रहा था। यूनानियों के भारत में आने के कारण भारतीय संस्कृति पर बहुत कुछ प्रभाव पड़ा था। यह एक ऐसा युग था जिसका संचलन एक व्यक्ति की इच्छाओं, वृत्तियों के अनुकूल होता था यूनान की सभ्यता और संस्कृति का परिचय सिकन्दर द्वारा इस देश को हुआ। चन्द्रगुप्त मौर्य ने सेल्यूक्स की बेटी, जो कि कहते हैं बहुत ही सुन्दर एवं संगीतज्ञ थी, उसने चन्द्रगुप्त को बहुत कुछ प्रभावित किया था। ऐसी स्थिति में भारतीय संगीत में यूनानी संगीत के सम्पर्क से कई विकृतियों का समावेश हुआ। संगीत को काम वासना की तृप्ति के लिए मानना यूनानी प्रभाव ही है। फिर भी भारतीय संगीत के मूल तथ्यों में कोई अंतर नहीं आया। इस युग में संगीत-गृहों की नाट्यग्रहों से पृथक स्थिति थी। संगीत का विकास देश के विभिन्न क्षेत्रों में चल रहा था। यहाँ यह स्पष्ट कर देना उचित समझता हूँ कि संगीत का विकास भौगोलिक सुविधा के अनुकूल हो रहा था। कहने का तात्पर्य यह है कि उत्तर भारत में संगीत अपने ढंग पर विकास कर रहा था, और दक्षिण भारत का कुछ भिन्नता के लिए हुए विकासोन्मुख था। दोनों के मूलाधारों में कुछ अन्तर न था। भेद केवल पद्धति का था। जहाँ भारतीय संगीत का संबोधन करते हैं, वहाँ उससे अभिप्राय उत्तर भारत और दक्षिण भारत में प्रचलित संगीत से होता है। इस युग में दोनों भागों के संगीत विद्वान् एवं पंडितों की गोष्ठियाँ हुआ करती थीं एवं विकास के उत्तरोत्तर मार्ग पर बढ़ रहे थे। इस युग में शास्त्रीय संगीत समाज के कुछ ही वर्गों तक पुनः सीमित होने लगा था। एक बात यह अवश्य है कि लोक संगीत की प्रियता पूर्व कालों की अपेक्षा अधिक थी। यूँ तो बौद्ध काल में, और विशेषकर जनपदों के समय में लोक संगीत का विकास हुआ था। इस लोक संगीत के साथ ही साथ लोक नृत्यों का भी उल्लेख मिलता है। अतएव इस युग की यह नई विद्या रही है। जनता ऐसे प्रदर्शनों में भाग लिया करती थी। ये प्रदर्शन पूर्णतया मनोरंजनार्थ ही हुआ करते थे। ऐसे आयोजन विशेषकर त्यौहारों पर हुआ करते थे। इस काल में संगीत वाद्यों में कोई प्रगति नहीं हुई। वीणा का प्रचलन वही पूर्ववत् था। इस युग में भारतीय संगीत यूनान पहुँचा, यह एक महती घटना है। इस काल में यूनानी भारतीय संगीत के बहुत बड़े प्रशंसक बन गये थे।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

इसी मौर्य काल के द्वितीय चरण में संगीत की गतिविधि में बहुत सुधार हुआ। सम्राट अशोक के बौद्ध धर्म को स्वीकार कर लेने से, संगीत सहिष्णुता की पावन भूमि पर पुनः स्थापित हुआ। संगीत का मुख्य धर्म, वासना की तृप्ति न होकर मानव की पाक सेवा हो गया। इस युग में जन-समाज की रूचियों का परिष्कार हुआ। चन्द्रगुप्त के शासन काल में समज्जा का चलन अधिक बढ़ गया था किन्तु अशोक ने उसमें कुत्सित् तत्वों का समावेश न हो जाय, इस भय से समज्जा का प्रचलन सर्वथा बंद कर दिया। अशोक ने नैतिकता के स्तर को उठाने के हर संभव उपक्रमों को कार्यान्वित किया। इन सब प्रयासों का संगीत पर बहुत गहरा प्रभाव पड़ा। फलस्वरूप संगीत की आध्यात्मिक प्रतिष्ठा पुनः स्थापित हो गई। संगीतज्ञों को समाज में ऊँचा स्थान मिला। इस युग में गायन वादन तथा नृत्य संगीत के तीनों ही अंगों का विकास हुआ। इस युग की विशेष उल्लेखनीय बात यह है कि सम्राट अशोक ने धर्म प्रचार के लिए विदेशों में प्रचारकों को भेजा जिनके द्वारा भारतीय संगीत विदेशों में जाकर पल्लवित हुआ। गंधार आदि देशों में भारतीय संगीत के कुछ एक तत्व विकृत अवस्थाओं में आज भी प्राप्त होते हैं। और ऐसे बहुत से पड़ोसी देश हैं जिनमें भारतीय संगीत का मुक्त हृदय से स्वागत हुआ। इंडोनेशिया में बहुत से ऐसे नृत्यों की आज भी परम्परा है, जिन पर भारतीय नृत्यों का पूणरूपेण प्रभाव ही नहीं वरन् वे भारतीय संस्कृतिक के प्रतीक भी हैं। इस युग में भारतीय संगीत अंतराष्ट्रीय स्तर पर पहुँच चुका था।

इसके पश्चात् ईसा की प्रथम शताब्दी से लेकर तृतीय शताब्दी तक के समय में संगीत की गतिविधि बहुत ही शिथिल रही। इस काल में, संगीत की बागडोर पुनः ब्राह्मणों के हाथों में आ चली थी। प्रादेशिक संगीत का प्रचार बढ़ रहा था। गुजरात में गरवा नृत्य अपनी श्रेष्ठता पर पहुँच रहा था। आँध्र में भी अपनी पद्धति पर संगीत प्रगति पर था। इस युग में संगीत में व्यापक दृष्टिकोण अपनाने पर प्रधानता दी गई। कनिष्क के समय में, वीणा का प्रचार जोरों पर था। इसके ही प्रयासों से भारतीय संगीत चीन और मध्य एशिया में पहुँचा। इसी युग में महान् संगीतज्ञ अश्वघोष और नागार्जुन हुए जिन्होंने भारतीय संगीत को सुदृढ़ किया एवं उसकी वैज्ञानिक विवेचना प्रस्तुत की। कनिष्क के बाद लगभग एक डेढ़ शताब्दी तक संगीत के प्रति न तो राजाओं ने ही अपनी ओर से कोई विशेष अभिरूचि दिखाई और न जनता ने ही। अतएव संगीत एक ही

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

स्थान पर स्थिर रहा। इस युग की प्रगति के विषय में इतना कहा जा सकता है कि भरत मुनि के नाट्यशास्त्र की रचना इसी काल में हुई जिसमें संगीत की विवेचना की गई है तथा संगीत के अन्य ग्रन्थ भी लिखे गए। इस युग में ऐसा कहा जाता है कि नाग कन्यायें रूप में बहुत सुन्दर और नृत्य में बहुत ही प्रवीण हुआ करती थीं। आज की आसाम-प्रदेश की नागा जाति उसी की वंशज है जिनमें कि आज भी नृत्य और गानों की परम्परा है। इस युग की विशेष विद्या यही रही है कि संगीत के शास्त्रीय दृष्टिकोण को लिपि बद्ध किया गया, जो कि ऐतिहासिक प्रमाण हुआ। इसके पूर्व ऐसे लिपि बद्ध प्रमाणों के अभाव में कई दुरभिसंधि रखने वाले विद्वान् भारतीय संगीत की प्रमुखता के सामने प्रश्नवाचक चिन्ह लगा देते हैं।

इसके बाद संगीत को अपने आंचल में लिये वह युग आता है जिसे कि इतिहास में स्वर्ण युग के नाम से अभिहित किया गया है। यह युग हिन्दू संस्कृति के जागरण का युग है। कनिष्क के समय में संगीत को पुनः धार्मिक प्रतिष्ठा प्राप्त हुई थी। इस युग में आकर उसमें संस्कृति का समन्वय हुआ। क्योंकि इसके पूर्व हिन्दू, जैन, बौद्ध, धर्म का पिछले युगों में जो पृथक पृथक रूप से प्रभाव पड़ा था वह सब इस युग की जनता के द्वारा किए गए संगीत के विकास के संगठित प्रयासों के द्वारा समन्वित हो चले थे। इस परिवर्तन ने हिन्दू संस्कृति के अन्य प्रभावों को आत्मसात् कर लिया। इस काल में समुद्रगुप्त ने जो स्वयं एक प्रखर वीणा वादक था, संगीत को खुलकर प्रोत्साहन किया जिससे संगीतज्ञों का सम्मान और प्रतिष्ठा, दोनों ही समाज में बढ़े। इस सम्मान और प्रतिष्ठा के वेग में संगीतज्ञ, संगीत के शास्त्रीय पक्ष के विकास में उत्तरोत्तर वृद्धि करते रहे। इस युग में जन समाज का ऐसा विश्वास रहा है कि चारित्रिक उत्कर्ष ही प्रत्येक कला का प्राण तत्व है और यही इस युग में संगीत की आधार भूमि है। इस युग में नृत्य के साथ गायन का भी प्रचलन हुआ। यह अधिकतर सामूहिक आयोजनों में लोक प्रिय हो रहा था। ऐसे संगीतोत्सवों में युवक और युवतियाँ सभी भाग लिया करती थीं किन्तु इसका स्वरूप शमन या समज्जा की भाँति नहीं रहता था।

इस युग की विशेपताओं का उल्लेख करते समय यह कहना बहुत महत्व का है कि इस युग में समुदगुप्त जैसें महान् संगीतज्ञ उत्पन्न हुए। जिन्होंने स्वयं संगीत की साधना के साथ ही साथ प्रदत्त कवित्त शक्ति का उपयोग नये नये संगीत पदों की रचना में एवं उनकी ध्वनियों की निर्मिति में किया। इस

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitization by eGangotri

कारण से राग-रागनियों का बहुत प्रचार रहा। ग्रामीणों में लोक नृत्यों के साथ लोक गीतों का भी प्रचलन हो गया था। इस युग की एक विशेषता यह रही कि अरब देशों के माध्यम् से पश्चिम देशों में, फ्रांस स्पेन आदि देशों में, व्यापारिक संबंधों से जुड़े होने के कारण, भारतीय संगीत पहुँचा। इसी युग में कालिदास, भास, शूद्रक जैसे साहित्य के महारथी उत्पन्न हुए जिनकी वाणी के माध्यम् से स्वरों में प्रौढ़ता एवं परिष्कृति हुई। ऐसा कहा जाता है कि ऐसे ही दिग्गज विद्वानों के संरक्षण में संगीत का प्रतिफलन हुआ है। इस काल में न केवल संगीत कला का विकास हुआ वरन् काव्य, स्थापत्य कला का भी विकास हुआ है। स्थापत्य कला के गुप्त काल के मंदिर और प्रस्तर मूर्तियाँ आज भी उस युग की कला की प्रगति की साक्षी हैं।

इसके बाद हर्षवर्धन का समृद्धिशाली युग आता है जो स्वयं एक संगीत पारखी था, और उसे बाणभट्ट जैसे महाकवि का साहचार्य प्राप्त था। इस काल में नाटकों का विशेष चलन रहा है और इन नाटकों में संगीत की अधिकता केवल जन सामान्य की, संगीत के प्रति अभिरूचि होने के कारण थी। किन्तु इसके साथ संगीत की प्रवृति में एक विशेष अन्तर आ चला था, वह यह है कि उसमें स्वाभावोक्ति नहीं रह गई थी। बाण-भट्ट की कादम्बरी में आये हुये गीतों की राग-रागनियाँ देखने से संगीत के विकास की स्थिति का आभास स्पष्ट रूप से प्राप्त हो जाता है। इसके साथ ही महान् संगीतज्ञ मतंग द्वारा रचित 'बृहद्देशी' नामक ग्रन्थ से भी संगीत की स्थिति का पता चलता है। इस युग की यह विशेषता है कि भारतीय संगीत जावा सुमात्रा और ईरान में पहुँचा जहाँ मुक्त कंठ से उसकी सराहना एवं उपासना हुई।

हर्षवर्धन के पश्चात् चार शताब्दियों का इतिहास ही धूमिल है। संगीत की स्थिति बहुत ही शोचनीय हो गई थी। उसका माणिक्य जैसा उज्जवल स्वरूप अपने उच्चासन से गिर कर टुकड़ों-टुकड़ों में बिखर गया था। राजसत्ता अधिकतर राजपूतों के हाथ में थी जो कि केवल युद्ध प्रेमी थे, जिनके लिये संगीत की आंतरिक शक्ति का समझना दूभर था। अतएव संगीत का बाह्य पक्ष ही विकसित होता रहा। इन राजपूत परिवारों की स्त्रियों को संगीत कला के प्रति अधिक लगाव रहा है। इस युग की राजनैतिक परिस्थितियों का संगीत पर बहुत ही गहरा प्रभाव पड़ा है। साधारणतः इस युग में राजाओं के छोटे-छोटे स्वतंत्र राज्य थे जिन में कि संगीत स्वतंत्र रूप से पनप रहा था। इससे संगीत में पृथकता आ चली थी, जो कि आगे चलकर घरानों

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

के रूप में बदल गई। इन घरानों की प्रथा पड़ने का दूसरा कारण संकीर्णता है। एक संगीतज्ञ अपना गुण दूसरे कलाकारों को नहीं बताना चाहता था। आगे चलकर इस घराने के चलन के कारण संगीत को भारी क्षति उठानी पड़ी। एक कलाकार दूसरे कलाकार से स्पर्धा के स्थान पर ईर्ष्या भाव रखने लगा था। इससे इनका स्वयं तक का विकास रुद्ध होने लगा तथा एक कलाकार दूसरे कलाकार का विकास नहीं देखना चाहता था। इस वृत्ति के फलस्वरूप वे परस्पर एक दूसरे को अपने प्रमुख स्थापन के विचार से हेय सिद्ध करने के प्रयास करने लगे। ऐसे वातावरण में वे सभी संगीत के माधुर्य से वंचित रहे। इस परस्पर आलोचना के फलस्वरूप संगीत के शिल्प पक्ष में अवश्य निखार आया। इस काल में राजपूत रमणियाँ गायन, वादन, नृत्य के साथ ही साथ कुशल चित्रकार भी थीं। इस युग के चित्रों में सांगीतिक वातावरणों की प्रधानता है जिससे इस युग को संगीत की स्थिति पर प्रकाश पड़ता है। इनके ही संरक्षणों में नृत्य का विकास हुआ। नृत्यों में विशेष रूप से धार्मिक तत्वों का ध्यान रखा गया। संरक्षणों का एक बुरा प्रभाव यह पड़ा कि सामान्य जनता की ओर से संगीत के प्रति जो उत्साह रहा करता था, वह अब केवल राजा का कर्त्तव्य समझा जाने लगा। दूसरे शब्दों में यह कह सकते हैं कि संगीत राजाश्रित हो गया उसमें अब वह वैदिक युग या मौर्य युग जैसी चारुता न रह गई थी। उसमें शृंगार और विलास की भावनाओं की उत्तरोत्तर बाढ़ आती जा रही थी। शास्त्रीय संगीत भी इस दबोच से अछूता नहीं बच सका। इसके पश्चात् आने वाले युग में देखते हैं कि वह इस्लाम के प्रवेश से बहुत ही डाँवाडोल रहा! इस काल में इस्लाम के मुक्त मुसलमानों का शासन भारत के कई स्थानों पर हो गया और जो भी आक्रान्ता आये उन्होंने अपनी संकीर्ण मनोवृत्तियों का नग्न दिग्दर्शन कराया। उन्होंने इस्लाम धर्म को श्रेष्ठ मानकर हिन्दू संस्कृति को नष्ट किया जिससे इस युग का एवं इससे पूर्व युग का संग्रह और संकल्प सदा सदा के लिए नष्ट हो गया। इसी समय से हर हिन्दूकला का पतन प्रारम्भ हो गया।

लगभग २०० वर्ष तक संगीत की बहुत दुर्दशा हुई किन्तु अलाउद्दीन खिलजी के समय से संगीत की गति में मोड़ आया। अब अलाउद्दीन खिलजी स्वयं संगीत प्रेमी था, उसने अपने शासन काल में संगीत को प्रोत्साहन दिया तथा अमीर खुसरो अपने जीवन काल में संगीत के पुनः स्थापन में लग्न रहा। खुसरो उच्च कोटि का संगीतज्ञ था। उसने संगीत में कव्वाली, तराना जैसी नई मौलिक उद्भावनाओं को प्रकट किया, तथा उनका निर्माण किया, इसके कुछ रागों का भी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

उल्लेख मिलता है। उस समय दक्षिण भारत में संगीत का सर्वोत्कृष्ट रूप था। ऐसा कहा जाता है कि अलाउद्दीन खिलजी ने दक्षिण के संगीतज्ञों को शाही सेना के साथ लाकर उन्हें उत्तर भारत में गवाया। इस समय गोपाल नाम का दक्षिण में एक बड़ा प्रसिद्ध संगीतज्ञ था। जिसकी शताब्दियों तक प्रतिष्ठा कायम रही। इसी समय का देवगिरि के महान् संगीतज्ञ का लिखा हुआ संगीत रत्नाकर ग्रंथ उपलब्ध होता है। जिसमें गायन और नृत्य का विवेचन किया गया है। यह ग्रथ संगीत ग्रन्थों में प्रामाणिक ग्रन्थ माना जाता है। इस युग में संगीत शास्त्र की दो और छोटी-छोटी पुस्तकें लिखी गई। खुसरो ने सितार नामक वाद्य का आविष्कार किया तथा रागों एवं धुनों के संबंध में अपने विचार लेख बद्ध किये। इस युग की यह विशेषता है कि दो संस्कृतियों के संगीत का समन्वित रूप, कव्वाली और तराना अस्तित्व में आये। कुछ मुसलमान फ़क़ीरों ने भी संगीत के प्रचार में योग दिया। इस युग में संगीत पुनः अपना महत्व स्थापित कर रहा था।

खिलजी के बाद तुग़लक का शासन काल रहा। इस काल में संगीत में अंतर भेद और अधिक हो गया। ग्रामीण जनता का लोक संगीत अपने अलग ढ़ंग का हो गया। पर्दे की प्रथा का आगमन होने से नारियों की स्वतंन्त्रता छिन चुकी थी। वे किसी खुले समारहों में भाग न ले सकतीं थीं। अतएव नारियों का संगीत विकास एक दम अवरुद्ध हो गया था। भारतीय संगीत संकीर्णता की दबोच में पिसा जा रहा था। इस समय न तो कोई संगीतज्ञ ही हुआ और न संगीत में ही किसी प्रकार का विकास हुआ। हाँ, लोदी बादशाहों की सांगीतिक अभिरूचि के कारण ख्याल कव्वाली ठुमरी का ज़ोरों से प्रचलन हुआ। दरबारों में संगीत का आदर बढ़ गया। यह स्पष्ट रूप से कह सकते हैं कि लोदीवंश के समय में संगीत तुग़लक वंश के समय की अपेक्षा एक कदम आगे बढ़ा। यह प्रगति हम ठोस रूप में नहीं आँक सकते क्योंकि इस काल में कोई नई मान्यता नया दृष्टिकोण सामने नहीं आता है।

अब तक के संगीत के इस इतिहास से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि संगीत का उत्थान और पतन तत्कालीन् राजाओं की रूचियों वृत्तियों पर निर्भर करने लगा था। इसका मुख्य कारण यही है कि संगीत जन साधारण को छोड़कर राजाश्रित हो गया था। राजाश्रित होने के कारण भारतीय नारियों की संगीत में प्रगति एकदम रूक गई। संगीत समाज में एकांगिता आ गई। नृत्य में कुमारियाँ खुलकर भाग न ले सकीं। संगीत अपने अध्यात्म स्तर को धीरे धीरे छोड़ रहा था, उसमें लौकिक भौतिक तत्वों का समावेश हो

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

रहा था। शास्त्रीय संगीत, कहीं-कहीं साधु-संतों जैसे विरक्त पुरुषों के यहाँ पनप रहा था। घरानों में तो वह केवल अपनी साँसों को गिन रहा था। लोक संगीत अपनी धुरी बदल चुका था। उसका मुख्य धर्म मनोरंजन हो चुका था। विदेशी शासक भारतीय संगीत को समझने में असमर्थ रहते थे। ऐसी अवस्था में राजाश्रय में पनपने वाले संगीत की दुर्दशा हो रही थी। किसी भी तरह कुछ उदार सत्-चित्त बादशाहों ने प्रोत्साहित भी किया किन्तु उसमें बहुत परिवर्तन भी हो गये। जिनके फल-स्वरूप संगीत एक नया ही रूप लेकर प्रस्तुत हुआ। इस तरह से यह युग संगीत में क्रांति का युग रहा है। इस क्रांति के पश्चात् भारतीय संगीत सहस्त्र अजस्त्र धाराओं में फूट निकलता है। वस्तुतः यह नया रूप ही आधुनिक संगीत की पृष्टभूमि है।

इस उथल पुथल के पश्चात् संगीत की सुनिश्चित् धाराएँ देश में अनेक स्थानों पर मिलती हैं, इसमें ग्वालियर के राजा मानसिंह का दरबार जहाँ, मृगनयनी, बैजू, आदि प्रसिद्ध गायक रहे हैं, जिन्होंने गूजरी तोड़ी आदि अनेक नये रागों की प्रतिष्ठा की। जौनपुर के सुल्तान हुसैन के आश्रय में ख्याल गायकी को प्रश्रय मिल रहा था। यहाँ भी जौनपुरी तोड़ी, सिन्धु भैरवी, सिंघूरा आदि अनेक रागों का निर्माण हुआ। उत्तर भारत में इसी समय भक्ति का आंदोलन चल रहा था। उस सिलसिले में चैतन्य महाप्रभु, स्वामी हरिदास आदि ने संगीत के प्रसार में महान् योग दिया। इस समय के संगीत में उत्तर भारत और दक्षिण भारत की परम्पराओं में अंतर आ चुका था। अब वे पृथक पृथक धाराएँ मानी जाने लगी थीं। उत्तर भारत का संगीत विदेशी संगीत के प्रभाव में था जब कि दक्षिण भारत का संगीत उस प्रभाव से मुक्त था। संगीत सम्राट तानसेन इसी युग में हुए थे जिनका अकबर के दरबार में बहुत सम्मान था। तानसेन ने अपने समय में ध्रुपद गायकी का विकास किया। इस गायकी को ख्याल में भी परिवर्तित किया। इस युग की यह महानता है कि महाकवि सूरदास, कबीर, मीरा जैसे भक्त और गायक कवि हुए जिन्होंने कि अपने काव्य रूपों को राग रागनियों में ही प्रस्तुत किया है जिन्हें कि सामान्य जनता ने मुक्त हृदय से अपनाया। इन कवियों के संगीत प्रेम से संगीत की आध्यात्मिक दार्शनिक पृष्ट-भूमि का पोषण हुआ, तथा इसी आध्यात्मिक पृष्टभूमि को स्फूर्तिमय बनाने में संत तुलसीदास ने अपना जीवन अर्पित कर दिया ऐसे ही मध्यभारत में विट्ठल स्वामी के उपक्रमों में संगीत विकास पथ की ओर बढ़ रहा था।

इस काल में संगीत का प्रचलन साधारण जनता में बहुत बढ़ा अब तक

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

संगीत राज दरबारों की सीमा से बाहर आ चुका था। इस काल से पुनः उसे जन-रूचि का सहयोग प्राप्त होने लगा था। नारियाँ भी संगीत की संगतियों में भाग लेने लगी थीं। नृत्य और गीतों का परस्पर समन्वय हो रहा था। संगीत अब विलास का उपकरण नहीं था वरन् वह कर्म के समान दिव्य उपकरण बनता जा रहा था। इसके साथ ही साथ संगीत में शृंगार की परम्परा का प्रतिपादन भी हो रहा था। इस काल की प्राप्त चित्रकला और मूर्तिकला में संगीत की विभिन्न राग-रागनियों का अंकन मिलता है। जहाँगीर के समय में भी संगीत के अनेक आचार्य हुए जिन्होंने संगीत शास्त्र पर रचनायें लिखीं तथा इन पुस्तकों का फ़ारसी में अनुवाद किया। गज़ल और रेख़ता का चलन इसी युग में हुआ। शाहजहाँ के शासनकाल में ध्रुपद का अधिक प्रचार था। इस बादशाह ने कला को बहुत ही प्रोत्साहित किया। इस काल में भारतीय संगीत और फ़ारसी संगीत के मिले-जुले सम्वेत् रूप को प्रस्तुत करने के प्रयास किये गए जिनको कलाकारों ने हृदय खोलकर अपनाया। इस काल में संगीत पर ब्राह्मणों का पुनः एकाधिकार हो चला था। इसके साथ ही जनसामान्य की अभिरूचि में विशेष अन्तर नहीं था। इस काल की यह विशेषता है कि एक तीसरे वर्ग की समुत्पत्ति हुई जो कि मध्य वर्ग के नाम से अभिहित हुआ। संगीत तथा अन्य कलाओं का दायित्व इसी वर्ग ने सम्हाला। इस काल में संगीत एक नई अवस्था से गुज़रा। साधारण वर्ग और श्रेणीगत संगीत का प्रचलन बहुत पहले से शुरू हो गया था, किन्तु विदेशी संस्कृति का प्रभाव भारतीय संस्कृति पर पड़ा। भारतीय संस्कृति में नृत्य कार्य को हेय कभी नहीं समझा गया क्योंकि उसे कभी भी विलास या उपभोग का उपकरण नहीं माना गया था। इधर के कुछ लोगों में इस प्रवृत्ति का समाज में समावेश हुआ जिससे कि उच्च परिवारों में संगीत का रिवाज़ कम हो गया। खुले समारोहों में सभ्य परिवारों की रमणियों का भाग लेना बंद हो गया। इधर यह उल्लेखनीय है कि विलासप्रियता के उत्तरोत्तर बढ़ने से समाज में, गायन, वादन और नृत्य की वासनात्मक तुष्टि करने के लिए एक नई श्रेणी अपने अस्तित्व में आ रही थी। इस पेशेवर श्रेणी को गणिका या वेश्या नाम से संबोधित करते हैं। पूर्व भारतीय संस्कृति में वेश्याओं का समाज में बहुत आदर किया जाता था। वे नगर वधू कहलाती थीं। उनका जीवन कला की उपासना के लिए था किन्तु इस मुग़ल युग में आते-आते संगीत में शृंगार विशृंखल हो गया था। उसका आंतरिक सौन्दर्य नष्ट प्रायः था, शिल्प सौन्दर्य में विकास अवश्य हुआ है। इसके साथ ही

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

दक्षिण भारत में कर्नाटकी संगीत का बोल बाला था। यहाँ के देवमंदिरों में देवयात्रियों की प्रथा का प्रचलन हो गया था।

औरंगजेब के समय में प्रचलित संगीत को अनैतिकता की ओर उन्मुख देखकर, इसे समाज के प्रति अहितकर समझकर, संगीत पर कठोर से कठोर बन्धन लगा दिए गये। यहाँ तक कि इस बादशाह ने संगीत को छोड़ देने वाले व्यक्तियों को पुरस्कृत भी किया। इस घटना से यह विदित होता है कि बादशाह के हृदय में संगीत के प्रति तीव्र घृणा थी। वह कट्टर धार्मिक था। अतएव उक्त कारण का यह अनुमान लगाया जाता है कि इसने संभवतः संगीत के उस विकृत घिनौने रूप को देखा हो, जिसमें मनुष्य के चरित्रहीन स्वरूप का दर्शन होता है। वह स्वयं भी विलासता से दूर रहता था, और अपनी प्रजा को भी विलासप्रिय नहीं होने देना चाहता था। इसके बाद भी संगीत की प्रगति न रुक सकी। अच्छे अच्छे ग्रन्थ लिखे गये। गायन, वादन, नृत्य में सुधार किये गये। संगीत पारिजात जैसा ग्रन्थ इसी युग की देन है। इसके बाद भामह आदि संगीतज्ञ निरंतर संगीत के विकास में जुटे रहे।

दक्षिणी संगीत के सम्बन्ध में इसके पूर्व थोड़ा सा उल्लेख किया था कि दक्षिणी भारतीय संगीत उत्तर भारतीय से भिन्न होकर अपने सिद्धान्तों की ही पृष्ट-भूमि पर आगे बढ़ रहा था। दक्षिणी प्रदेशों की दशा उत्तरी देशों की अपेक्षा अधिक शान्तिमय रही जिससे उसे बाह्य व्याघातों के बहुत ही कम धक्के सहने पड़े। यहाँ अधिकतर संगीत का विकास तेलगू भाषा के क्षेत्र में हुआ। इस प्रदेश में पन्द्रहवीं शताब्दी में क्षात्रज्ञ नामक एक प्रखर वीणा वादक ने 'पद्म' नामक ग्रन्थ की रचना की। दक्षिण भारतीय संगीत का मूल प्राणाधार यही ग्रन्थ और क्षात्रज्ञ ही हैं। संगीतज्ञों ने मूल चेतनाएं इन्हीं से ग्रहण की हैं। कन्नड़ प्रदेशों में संगीत का विकास श्रेणीगत हो रहा था जो कि आज कर्नाटकी संगीत के नाम से विख्यात है। इस संगीत की यह विशेषता है कि इसमें जीवन की वास्तविक अनुभूतियों का स्पर्श अधिक है तथा इसके साथ ही उसमें इस प्रदेश की प्राकृतिक रमणीयता से प्राप्त माधुर्य भी झलकता है जिससे कि उसका झुकाव आत्म के सौन्दर्य के प्रति अधिक है। इस युग के जीवन की एक विराट् कल्पना के फलक पर कर्नाटकी संगीत की निर्मिति हुई। इस प्रदेश में पंथ और पोमर के संगीतमय गीत अधिक प्रचलित हैं। तमिल-संगीत में तमिलनाड़ के भक्तिमय वातावरण का प्रभाव अधिक पड़ा है जिसके फलस्वरूप

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

उसमें धार्मिकता का अंश बहुत है। आज भी इस देश में निर्मित इस युग के विशाल मंदिर जिनपर चित्रित् चित्र और मूर्तियों में संगीतमय मुद्राओं का होना इस युग की मानव भावना का ज्वलंत प्रतीक है। इस पवित्र वातावरण में जितने भी कलाकार उत्पन्न हुए, उन सभी ने संगीत को आत्मा की पुकार माना। कलागत जीवन परिष्कृति ही उनके जीवन का अभीष्ट रहा, और यही कारण है कि इतना विशाल लक्ष्य लेकर वे सुख-मय जीवन को त्याग कर ईश्वर की सेवा में युग युग व्यतीत करते रहे।

जब उत्तर भारत में तलवार की तलवार पर चोटें हो रही थीं, रात-दिन-खून-खच्चर के दृश्य, एक हो रहे थे, हिन्दुओं का जीवन अनिश्चित् था। उस समय दक्षिण भारत में छेनी और हथौड़ों का मिलाप हो रहा था। व्यक्ति कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए दिन और रात एक कर रहा था। युद्ध के लिये नहीं, पेट के लिये नहीं, राजा या बादशाह के लिये नहीं, वरन् ही अपनी आत्मा की आवाज़ के लिये। धर्म की बुलंदी के लिये नहीं वरन् कला के लिए, जिसे कि इस युग का मानव एक दिव्य प्रेरणा मानता था।

इस काल में दक्षिण भारत में कलाकारों ने नारी के महत्व का पूर्ण मूल्यांकन किया। उन्होंने इसे समझा कि नारी को ठुकराकर किसी भी कार्य में अभीष्ट तक पहुँचना दुष्कर है। उन्होंने नारी को महत्व दिया, सम्मान दिया और नारियों ने पुरुषों का साथ देकर संगीत को उच्च शिखर तक पहुँचाने में प्राणपण से योग दिया। यही कारण है कि दक्षिण भारतीय संगीत में आज भी नारियों का योग है। उन्हें पूर्ण नारी सम्मान प्राप्त है।

इसके साथ ही महाराष्ट्र में संगीत की स्थिति पर विचार कर लेना आवश्यक है। विट्ठल के पश्चात् इस देश में भी संगीत की पृथक परम्परा प्रारम्भ हो गई। स्वामी रामदास, संत तुकाराम, नामदेव आदि के प्रयासों एवं गीतों से संगीत की धूम गाँव-गाँव तक पहुँच रही थी। तुकाराम के अभंग आज भी संगीत में आदर पा रहे हैं। इस प्रदेश के संगीत में व्यक्ति-परक तत्वों का समावेश हुआ, जिसमें कि हिन्दू संस्कृति और सभ्यता की गौरव गाथाओं को विशेष रूप से पोषण हुआ। इस प्रदेश के संगीत में महिलाओं का योग दान है। संगीतज्ञों ने संगीत के नैतिक स्तर को उठाने का प्रयास किया तथा अनैतिक तत्वों का मिश्रण होने से संगीत को बचाए रखा। इसके साथ ही शृंगार परक संगीत की उद्भावनायें होती रही हैं, जो कि केवल भक्ति के क्षेत्र में कृष्ण और राधा विषयक ही थीं। इस समय की यह अपनी विशेषता रही है कि यहाँ उत्तर भारत में संगीत एक पेशे

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

के रूप में, दक्षिण में धर्म के रूप में अपनाया जा चुका था। वहाँ इन्होंने शुद्ध ऐहिक रूप में वर्तमान् जीवन के उत्कर्षार्थ अपनाया। भौतिक चमक दमक से वासनाओं की पूर्ति जैसी कुत्सित्ता को नहीं आने दिया। ये महाराष्ट्रीय कलाकार शिवा जी आदि हिन्दू राष्ट्रीय नेताओं के चरित्र से अधिक प्रभावित थे, तथा किसी प्रकार के प्रलोभन में न पड़कर इन्होंने अपनी संगीत कला को दूषित नहीं किया। इन्होंने राष्ट्रीयता की विशाल पृष्ट भूमि पर संगीत को आधारित किया जिसमें समस्त मानव के प्रति प्रेम की अभिव्यंजना मिलती है। इस प्रदेश में संगीत को पूर्ण प्रतिष्ठा प्राप्त थी।

इसके अनन्तर श्रेणीगत संगीत में भौगोलिक स्थितियों के अनुसार लोक संगीत अपने २ ढग पर विकास पा रहा था, इस बात का उल्लेख पहले भी किया जा चुका है। यहाँ इस तथ्य पर प्रकाश डालता हूँ कि जिस प्रकार भाषा अपने पृथक २ रूपों से अस्तित्व में आ रही थी वैसे ही संगीत के भेद होते जा रहे थे। अर्थात् भाषा और स्थान की दृष्टि से प्रत्येक प्रदेश के संगीत में दूसरे प्रदेश से भिन्नता आ गई थी।

पंजाब में गुरु नानक देव के जन्मोपरान्त देखते हैं कि इधर के संगीत में विशिष्टता है। इस प्रदेश में जयदेव के गीतों का अधिक प्रचार था। यहाँ की महिलाओं में लोक गीतों का प्रभाव अधिक था तथा पुरुषों में भी लोक नृत्यों का प्रचलन बढ़ रहा था। सामूहिक आयोजनों में पुरुष और नारी सम्मिलित रूप से प्रदर्शन किया करते थे। पंजाव के पास ही कांगड़ा प्रदेश में भिन्न प्रकार का संगीत जो कि अधिकतर वैदिक संगीत से प्रभावित था, पनप रहा था। प्रदेश में कला की उन्नति अपने ढंग पर हो रही थी। उत्तर प्रदेश में लोक संगीत के रूप में आल्हा ऊदल का गान हो रहा था। बंगाल में संगीतज्ञों के प्रभाव से एवं चैतन्य महाप्रभु के प्रभाव से संकीर्तन एवं भजनों का अधिक बोल बाला था। संगीत के माध्यम् से ईश्वर भक्ति हो रही थी। सांगीतिक आयोजनों में यहाँ की रमणियाँ निःसंकोच भाग लेती थीं। यहाँ शास्त्रीय और लोक संगीत दोनों की ही उत्तरोत्तर वृद्धि हुई। लोक संगीत में चण्डीदास और मैथिल कवि विद्यापति के गीतों का अधिक प्रचलन था। इसके उत्तरखण्ड अर्थात् आसाम में संगीत का एक अलग ही महत्वपूर्ण स्वरूप विकसित हो रहा था। जिसकी चर्चा नाग युग में संगीत की स्थिति को व्यक्त करते समय की थी कि इस युग के नाग कुमार और कुमारियों का संगीत आज भी नागा जाति में प्रचलित है। उस

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

संगीत का उत्तरोत्तर विकास इस देश में होता रहा। इसके सामूहिक आयोजनों में गायन वादन और नृत्य, तीनों ही अंगों का समावेश रहता है। इस प्रदेश में महान् संगीतज्ञ शंकर देव थे, जिनके गीतों का यहाँ बहुत प्रचलन था। यहाँ के संगीत पर पौराणिक युग के संगीत का तथा भक्ति का अधिक प्रभाव था।

इस आसाम प्रदेश के निचले भाग को मणिपुर के नाम से जाना जाता है। यहाँ इस इम्फाल के सुरम्य पहाड़ी वातावरण में, ऊँची-नीची तलहटियों में, एक विशिष्ट प्रकार का संगीत पनपा। इस संगीत में विशेषकर नृत्य का आगे चलकर अधिक प्रचलन हुआ। इसे मणिपुरी नृत्य के नाम से आज भी सभी जानते हैं। मणिपुर नृत्य का उदय इसी काल में इस प्रदेश में हुआ। इस नृत्य में पूर्ण संगीतमय वातावरण रहता है, जिसमें कुछ गोपियाँ कृष्ण के जीवन का प्रतिरूप प्रस्तुत किया करती हैं, और जो कि विश्व में अपने ही ढंग का है।

राजस्थान और गुजरात का संगीत पृथक था। राजस्थान में गीतों और भजनों का अधिक प्रचलन था। गुजरात में गरवा नृत्य अपने चर्म शिखर पर पहुँच रहा था। 'गरवा नृत्य' भारतीय संगीत को गुजरात की एक अनुपम देन है। इस नृत्य में महिलाएँ ही भाग लेती थीं, पुरुष नहीं। किन्तु आज के प्रचलित गरवा नृत्य में पुरुष भी भाग लेते हैं। उस समय इसके कई रूप थे।

अठारहवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध से १९ वीं शताब्दी के मध्य तक, देश में संगीत की दशा बदल गई। ख्याल और टप्पे का प्रचलन बढ़ रहा था। ठुमरी का जन्म भी इसी समय हुआ। ठुमरी की लोकप्रियता स्वर-वैचित्र्य के कारण सर्वाधिक थी। लखनऊ की तरफ ठुमरी गाने का आम रिवाज था। इस काल में योरोपियनों का प्रवेश भारत में हो चला था। जगह जगह युद्ध विग्रह चलते थे। इस समय तंजौर संगीत का केन्द्र बना हुआ था। देश के प्रसिद्ध संगीतज्ञ यहीं थे, जिन्होंने संगीत शास्त्र पर अनेक ग्रंथ लिखे। नृत्य का रिवाज बढ़ता ही जा रहा था, अधिकतर नर्तकियों की संख्या बढ़ रही थी। इस काल में शास्त्रीय संगीत और लोक संगीत के बीच का संगीत सुगम संगीत के नाम से प्रचलित हुआ, जो कि अपनी सुगमता के कारण शीघ्र ही प्रसिद्धि को पा गया। दक्षिण भारत में महात्मा एवं संगीतज्ञ त्यागराज संगीत के विकास के लिए विशेष रूप से प्रयत्नशील थे। इस काल में देश छोटे-छोटे भागों में बँटा हुआ था। प्रत्येक राजा, बादशाह अपनी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अपनी रूचि के अनुसार संगीत को प्रोत्साहित करता था। देश की युद्ध काल की अवस्था रहते हुए भी संगीत के प्रति राजाओं का अगाध प्रेम रहा है। इनके संगीत प्रेम में ऐहिकता अवश्य थी। महाराष्ट्र देश में लावनियों का प्रचलन अधिक था। महाराष्ट्र के सम्बन्ध में पहले ही कहा चुका है कि शिवाजी आदि देश भक्त प्रतिभाओं के प्रभाव से इस प्रदेश में भारतीय मौलिक तत्वों पर विशेष रूप से बल दिया गया।

उन्नीसवीं शताब्दी से बीसवीं शताब्दी के प्रथम चरणों के बाद भारत की रूपरेखा एकसाथ बदल गई। भारतीय वीरों के महान् प्रयास भी दासता के पंजे को न हटा सके, और यह देश परतन्त्रता के खूँखार नुकीले पंजों की दबोच में आ गया। ये विदेशी भारतीय वस्तु को हेय मानते थे। इन्होंने भारतीय प्रतिष्ठा का कभी भी स्वीकार नहीं किया। ऐसी स्थिति में भारतीय संगीत को प्रोत्साहित करने का प्रश्न ही नहीं उठता। भारतीय संगीत अब स्वतंत्र रूप से सामान्य जन रूचि पर पलने लगा। विशेषकर घरानों की जिस पृथा का चलन हुआ था, संगीत उनमें पल रहा था, तथा देशी नरेशों के दरबारों में भी संगीत को प्रश्रय मिला। इन दरबारों में उच्च कोटि के कलाकार हुए जो आज भी विद्यमान हैं।

अंग्रेजों का राज्य भारत पर होने के कारण, जैसा कि उपरोक्त वर्णन कर चुके हैं, संगीत दिन प्रतिदिन अवनति की ओर जाने लगा। विदेशी शासकों का भारतीय संस्कृति व कला से किसा प्रकार का लगाव न था, अपितु वे तो चाहते थे कि भारत की भारतीयता नष्ट हो जाये। वे जानते थे कि हम भारत को चिरकाल तक तभी अपने अधीन रख सकते हैं जब इसकी संस्कृति, इसकी भाषा एवं इसकी कला को पूर्णतया नष्ट कर दिया जाय। इसी लक्ष्य की पूर्ति के हेतु ब्रिटिश राज्य ने हमारे देश की सस्कृत भाषा को कोई प्रोत्साहन नहीं दिया, अपितु जनता को उसके विमुख करने के भरसक प्रयत्न किये। फलत: संस्कृत भाषा का जनता से कोई सम्पर्क न रहा। ऐसी अवस्था में संस्कृत ग्रंथों का पठन पाठन असंभव हो गया, और संगीत सम्बन्धी संस्कृत ग्रंथों का स्वाध्याय करना भी दुष्कर हो गया।

वैसे तो संगीत का ओज औरंगजेब के युग से ही धूमिल पड़ चुका था, परन्तु ब्रिटिश राज्य में इसकी ओर कोई ध्यान न दिया गया। संगीत का इस काल में सम्बन्ध जनता से टूटकर केवल रजवाड़ों एवं रियासतों की चार दीवारी तक ही सीमित हो गया। कुछ राज्याश्रित कलाकार, राजाओं तथा नबाबों को प्रसन्न करने के हेतु, गाया बजाया करते थे। उनका ध्येय केवल, राजाओं,

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

बादशाहों को प्रसन्न कर, उदर पूर्ति करना ही था। ये कलाकार परम्परा से प्राप्त संगीत कला के क्रियात्मक पक्ष को अपनाये हुये थे, परन्तु संगीत शास्त्र की ओर इन्होंने देखा तक न था। ऐसा होना स्वाभाविक ही था। जब ये कलाकार संस्कृत भाषा का ही अध्ययन करने में असमर्थ थे, तो संगीत शास्त्रों का अध्ययन व मनन भला वे किस प्रकार कर सकते थे ? यही कारण था कि संगीत दिन प्रतिदिन लुप्त होता गया। उच्च घरों के युवक युवतियाँ इससे घृणा करने लगे, परिणामतः यह कला केवल पेशेवर लोगों के पास ही शेष रही, जो सर्वथा अपठित थे और इधर उधर गा बजा कर उसे (संगीत को) जीविका का आधार बनाये बैठे थे।

ऐसे युग में जबकि संगीत अवनति की ओर अग्रसर हो रहा था, श्री० एस० एम० टैगोर तथा कवीन्द्र रवीन्द्र नाथ टैगोर का जन्म हुआ। रवीन्द्र नाथ जी ने एक नवीन प्रणाली के संगीत को जन्म दिया जो रवीन्द्र संगीत के नाम से प्रसिद्ध हुआ। यह संगीत समूचे भारत में आवृत है।

१० अगस्त सन् १८६० ई० में, श्री विष्णु नारायण भातखण्डे का जन्म बम्बई प्रांत के वालकेश्वर गाँव, में एक श्रेष्ठ ब्राह्मण कुल में हुआ। इनके माता पिता भी संगीतानुरागी थे अतएव उन्होंने भातखण्डे जी की इस कला के प्रति अभिरुचि को बहुत प्रोत्साहन दिया। सगीत के प्रति प्रगाढ़ प्रेम होने के कारण उनका जीवन ही संगीत के प्रति अर्पित हो गया। आपने बी० ए, एल, एल, बी० तक शिक्षा ग्रहण की। आपने अनुभव किया कि सगीत की स्थिति अत्यन्त शोचनीय है, अतः इसे उन्नत करने का बीड़ा उठाया। भारत-वर्ष में जहाँ भी उच्च कोटि का संगीतज्ञ मिला, भातखण्डे जी उसके पास गये और जाकर संगीत के क्रियात्मक और शास्त्रीय पक्ष पर उन्होंने विचार विमर्श किया। यूँ तो संगीत को प्राचीन काल में भी स्वर-बद्ध किया जाता था परन्तु भातखण्डे जी ने एक नवीन स्वरलिपि को जन्म दिया एवं बड़े २ उस्तादों के पास जाकर, प्राचीन घरानेदार बंदिशों को एकत्रित कर उन्हें स्वरबद्ध किया। उन्होंने 'हिन्दुस्तानी संगीत क्रमिक पुस्तक मालिका' के छः भागों की रचना की जो संगीत के क्षेत्र में अत्यन्त सम्मानित हुए तथा संगीत प्रेमियों के लिए अत्यधिक लाभदायक सिद्ध हुए। भातखण्डे जी ने इन घरानेदार बंदिशों को लिपिबद्ध करके इस अमूल्य निधि को सदा के लिये नष्ट होने से बचा लिया है। इन बंदिशों द्वारा सदियों पूर्व की गायन शैली पर प्रकाश पड़ता है। और विदित होता है कि उस युग में कलाकार किस प्रकार राग के स्वरूप का, उसके चलन का ध्यान रखते हुए, गये पदों को बंदिश में बाँधते थे। इस कार्य

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

को भातखण्डे जी ने अतीव लग्न, घोर परिश्रम तथा अनेकानेक कठिनाइयों का सामना करते हुये पूर्ण किया। इस तपस्या के प्रति संगीत जगत् सदैव उनका आभारी रहेगा।

स्वर्गीय भातखण्डे जी ने संस्कृत की शिक्षा भी ग्रहण की थी। फलतः उन्होंने संगीत के शास्त्रीय पक्ष पर भी मनन किया। संगीत विषयक संस्कृत ग्रन्थों का अध्ययन किया और अपने निष्कर्ष उन्होंने 'हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति' के चार भागों में दिये जो मराठी भाषा में रचित हैं। इसके अतिरिक्त विष्णु शर्मा के उपनाम से भातखण्डे जी ने 'श्रीमल्लक्ष्य-संगीतम्' तथा 'अभिनवराग-मंजरी' इन दो ग्रन्थों की संस्कृत भाषा में रचना की।

भारतीय सगीत का आधार ग्रंथ महर्षि भरत द्वारा रचित 'भरत नाट्य शास्त्र' है। इनके पश्चात् मुनि मतंग, नारद तथा पडित शारंगदेव ने अपने-अपने ग्रन्थों की रचना की। इनके उपरान्त मध्ययुगीय ग्रंथकारों ने महर्षि भरत तथा पं० शारंगदेव द्वारा उल्लिखित श्रुति-स्वर प्रकरण का अपने अपने ढंग से निरूपण किया। इन ग्रन्थों में वर्णित उक्त विषय में (श्रुति-स्वर निरूपण में) मतभेद हो गया है। इस मतभेद के लिये उत्तरदायी तत्कालीन् परिस्थितियाँ ही हो सकती हैं। यही कारण है कि भातखण्डे जी भी महर्षि भरत व पं० शारंगदेव की श्रुति स्वर सम्बन्धी विवेचना को समझने में असमर्थ रहे हैं। फलतः उन्होंने महर्षि भरत व पं० शारंगदेव द्वारा रचित ग्रन्थों को निरूपयोगी कहकर, श्रुतियों को केवल एक झमेला समझते हुये केवल बारह स्वरों को ही वर्तमान संगीत में स्थान दिया और प्रचारित किया। श्रुतियाँ भारतीय संगीत में अनुपम स्थान रखती हैं। न मालूम भातखण्डे जी उक्त विषय को क्यों नहीं समझे, और क्योंकर उसे त्याग दिया ? भातखण्डे जी ने भरत व पं० शारंगदेव की श्रुतियों को समान समझा तथा अपनी श्रुतियों को उन्होंने असमान कहा। वास्तव में ऐसा नहीं है। इसी प्रकार स्वर की स्थापना भी अंतिम श्रुति स्वीकार न करते हुए उसे (स्वर को) प्रथम श्रुति पर स्थापित किया है जो कि अवैज्ञानिक और असमंजसपूर्ण है। प्रमाण श्रुति को वे नहीं जान सके हैं और न ही उसके द्वारा ग्राम परिवर्तन किस प्रकार होता है इस विषय को ही समझ पाये हैं। उन्हीं के शब्दों में: —

उ० "भरत कहता है कि षड्ज ग्राम में जो पंचम है उसे एक श्रुति उतारने से मध्यम ग्राम बनेगा।"

प्र० यह तो समझे। किन्तु एक श्रुति यानी क्या ?

उ० "एक श्रुति यानी षड्जग्राम और मध्यमग्राम का अन्तर। तुम्हें यह

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitization by eGangotri

Begging the question जैसा लगेगा।

इसी का स्पष्टीकरण करते हुये वे लिखते हैं कि:—

"दोनों ग्रामों का भेद श्रुति कह कर बताया जाय, और श्रुति यानी क्या, पूछने पर दोनों ग्रामों का भेद, यों कह दिया जाय, यह भला क्या स्पष्टीकरण है।

सारांश यह, कि संगीत विषयक अनेक समस्याओं को समझाने में वे असमर्थ रहे हैं।

उन्होंने दक्षिण भारत में प्रचार पाई हुई मेल पद्धति का अनुसरण करते हुए, उत्तरी भारत के अपने युग में प्रचार पाये हुए रागों का वर्गीकरण करते हुए, थाट पद्धति का ही आश्रय लिया। उत्तरी भारत के संगीत के लिये केवल दस थाटों को उपयोगी मानकर लगभग २०० रागों को इन उक्त दस थाटों के अंतर्गत समाविष्ट किया। वे दस थाट निम्नोक्त हैं:—

विलावल, भैरव, भैरवी, आसावरी, तोड़ी, खमाज, कल्याण, काफ़ी, पूर्वी, मारवा।

उपरोक्त थाटों के स्वर साम्य की ओर लक्ष्य करते हुए उन्होंने रागों को उन्हीं उन्हीं थाटों के अन्तर्गत रखने का प्रयत्न किया है। उदाहरणार्थ थाट भैरव को ही लीजिये। इस थाट के अंतर्गत आने वाले प्रत्येक राग में रिषभ, धैवत, कोमल अथवा रिषभ कोमल का होना, थाट का भैरव की ओर संकेत करता है। इसी प्रकार से बागेश्री, भीमपलासी, मियाँ मल्हार, बहार आदि रागों में गंधार निषाद कोमल, काफ़ी थाट को सूचित करते हैं। प्रत्येक थाट से उत्पन्न होने वाले राग अपने थाटों के स्वरों की ओर कुछ न कुछ संकेत करते हैं। इसीलिये भातखण्डे जी ने स्वर साम्य की ओर ध्यान देते हुए रागों का वर्गीकरण थाटों के अंतर्गत किया है जो भारतवर्ष में प्रचलित है। परन्तु ध्यान पूर्वक देखने से यह थाट पद्धति भी अपूर्ण सिद्ध होती है। कारण यह है कि भातखण्डे जी ने अपने दस थाटों में से किसी भी थाट के अंतर्गत प्रयुक्त सात स्वरों में किसी भी स्वर के दोनों रूपों का कोई उल्लेख नहीं किया। जबकि उसके जन्य रागों में स्वर के दोनों रूप प्राप्त होते हैं। इससे यह शंका सहज ही उत्पन्न हो जाती है कि राग में स्वर के दो रूप किस आधार पर प्रयुक्त हुये जबकि उसके जनक थाट में उन स्वरों का अभाव है। इतना ही नहीं बल्कि कई रागों में उन स्वरों को प्रधान स्वर अर्थात् वादी स्वर माना गया है जबकि वह स्वर उस राग के थाट में अनुपलब्ध है। उदाहरणार्थ ललित को लीजिये। इस राग को भातखण्डे जी ने मारवा

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

थाट के अंतर्गत रखा है। यह सभी गुणीजन जानते हैं कि ललित में दोनों मध्यमों का प्रयोग होता है जबकि मारवा थाट में केवल मध्यम तीव्र है शुद्ध नहीं। इतना ही नहीं कि इस राग में मध्मम शुद्ध का प्रयोग किया गया है जो कि इसके थाट में नहीं, बल्कि इस राग का अंश यानी वादी स्वर भी शुद्ध मध्यम ही है इसके अतिरिक्त कई एक ऐसे राग हैं जिनको किसी भी थाट के अंतर्गत नहीं रखा जा सकता। इससे सहज ही शंका उत्पन्न होती है कि न जाने भातखण्डे जी ने किस आधार पर थाट-राग पद्धति के प्रचार पर इतना वल दिया जबकि यह पद्धति अपने ही सिद्धान्तों के प्रतिकूल है। उपरोक्त वर्णन से स्पष्ट हो जाता है कि यह पद्धति भी भ्रांतिजनक एवं असमंजसपूर्ण है। कुछ भी हो भातखण्डे जी ने अपनी सामर्थ्यानुसार संगीत की सेवा करने में अत्यन्त सहयोग दिया है। यद्यपि भूल हो जाना तो स्वाभाविक है तथापि आगामी विद्वानों का इन ग्रंथों से उत्थित शंकाओं व समस्याओं का समाधान करना कर्त्तव्य हो जाता है। फिर भी भातखण्डे जी ने संगीत के क्षेत्र में सराहनीय कार्य किया है जिसके लिये हमारे हृदय में पर्याप्त सम्मान है।

इसी काल में श्री बालकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर एक महान् संगीतज्ञ हुए। इनका जन्म सन् १८४९ में कोल्हापुर के चन्दूर नामक ग्राम में श्री रामचन्द्र बुवा के यहाँ हुआ। श्री रामचन्द्र बुवा स्वयं अच्छे संगीतज्ञ थे। उनकी यह हार्दिक इच्छा थी कि उनका बालक, बालकृष्ण बुवा महान् संगीतज्ञ बने। बाल्यकाल से ही इचलकरंजीकर की संगीत शिक्षा प्रारम्भ हो गई। दुर्भाग्य से अल्पायु में इनके माता पिता का स्वर्गवास हो गया। आपको संगीत से अत्यन्त रुचि होने के कारण दिन रात इस कला को पूर्णरूपेण ग्रहण करने की धुन रहती थी। सर्वप्रथम आपकी शिक्षा विष्णु बुवा भोगलेकर के पास प्रारम्भ हुई, परन्तु यहाँ पर शिक्षा प्राप्त करने का अल्प समय तक ही अवसर मिला। तत्पश्चात् श्रीमंत सरकार ढफले ने संस्थान के राज्य गायक अलीदत्त खाँ साहेब के पास इनकी शिक्षा का प्रबंध किया परन्तु वहाँ पर भी आपको विशेष सफलता न मिली। तदोपरान्त भाऊ बुवा, कागवाडकर कोल्हापुर निवासी, धार के देवजी बुवा, ग्वालियर निवासी वासुदेवराज जोशी बुवा और अंत में काशी निवासी जोशी बुवाजी से संगीत शिक्षण प्राप्त कर वे सुयोग्य व प्रख्यात् कलाकार बन गये। इसी प्रकार इन्होंने सगीत कला को अत्यधिक परिश्रम करने के उपरान्त ग्रहण किया। फिर आपने अपने शिष्यों को अति उदारतापूर्वक यह कला सिखानी प्रारम्भ की। गायनाचार्य प० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी भी आप ही के शिष्यों में से थे।

पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर का जन्म १८ अगस्त सन् १८७२ ई० में

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

महाराष्ट्र के कुरून्दवाड़ नामक स्थान पर हुआ। दुर्भाग्य से १२ वर्ष की अल्पायु में ही दीपावलि के अवसर पर आतिशबाजी के धुयें से इनकी आंखों की ज्योति जाती रही। इसी कारण से ये विद्या ग्रहण न कर सके, और इन्हें संगीत की शरण लेनी पड़ी। विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी का कण्ठ अति मधुर था। अत्यधिक परिश्रम और सच्ची लग्न के फलस्वरूप वे कुछ ही समय में उच्च कोटि के विख्यात् कलाकार बने। संगीत की दीन दशा देखकर इन्हें बहुत ही दुःख होता था। इनके हृदय में सदैव ही यही भावना उमड़ती रहती थी कि संगीत कला कितनी उच्च तथा महान् है। जिसका गुणगान वेद, नारद, मुनि, गंधर्व, युग-युग तक करते चले आये हैं, जिसका आश्रय लेकर अनेक भक्त जन इस संसार रूपी भवसागर से पार हुये, जिसकी आराधना से मोक्ष की प्राप्ति हुई, ऐसी कला को लोग, विशेषकर हिन्दूजन, बिल्कुल ही त्याग बैठे थे, जो कि उनकी अपनी ही निधि थी। कोई भी व्यक्ति संगीत सीखना तो एक ओर सुनना भी पसंद नहीं करता था। यह दशा देखकर पलुस्कर जी इस कला के प्रति अत्यन्त चिन्तित रहने लगे। वे सोचते थे कि किस प्रकार इस कला का जनता में प्रचार किया जाय जिससे यह पुनः अपना खोया हुआ सम्मान प्राप्त करले तथा प्रत्येक भारतीय का यह एक अटूट अंग बन जाय। ऐसी स्थिति में, जबकि लोग संगीत को घृणा की दृष्टि से देखते हों, उनमें उसके प्रति श्रद्धा उत्पन्न करना या उन्हें संगीत की शिक्षा देना एक अत्यन्त दुष्कर कार्य था। पलुस्कर जी ने एक मार्ग ढूंढ निकाला, वह था धर्म की आड़ में संगीत का प्रचार। वे सर्वप्रथम पंजाब प्रांत गये। एक ओर जहाँ वे राजाओं के यहाँ आमंत्रित होकर शास्त्रीय सगीत का प्रदर्शन करते तथा सम्मान पाते, वहाँ दूसरी ओर जनता के लिये हरि नाम कीर्तन करते थे। 'रघुपति राघव राजाराम' यह उनका प्रिय पद था। हरि नाम कीर्तन में असंख्य व्यक्ति सम्मिलित होते तथा उनके कण्ठ से प्रभावित होते थे। पलुस्कर जी, सूरदास, तुलसीदास, कबीर, गुरु नानक देव तथा मीरा आदि भगवद् भक्तों के पदों का गायन करते, तत्पश्चात् संगीत की विशेषताओं पर प्रकाश डालते हुए जनसमूह में उसके प्रति आकर्षण भाव जागृत करते। इस प्रकार के कार्यों के परिणामस्वरूप लोगों में संगीत के प्रति लगाव और श्रद्धा उत्पन्न होती गई। इसी कारण अनेक उच्च घराने के बालक पलुस्कर जी से संगीत की शिक्षा लेने लगे। सर्वप्रथम लाहौर में पलुस्कर जी ने ५ मई सन् १९०१ में बालकों की संगीत शिक्षार्थ 'गान्धर्व संगीत महाविद्यालय' की स्थापना की। इस विद्यालय में विद्यार्थी संगीत की शिक्षा ग्रहण करने लगे

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

तत्पश्चात् भारत के अनेक छोटे बड़े शहरों में इस विद्यालय की अन्य शाखायें खोल दी गईं। इन विद्यालयों द्वारा संगीत का प्रचार ज़ोर शोर से होने लगा।

पलुस्कर जी ने भी संगीत की नवीन तथा सूक्ष्म स्वरलिपि पद्धति का आविष्कार कर, अनेक भक्ति पदों को स्वर बद्ध किया और संगीत 'बाल-प्रकाश' 'संगीत बालबोध' आदि पुस्तकों की रचना की।

शास्त्रीय संगीत में से अश्लीलता को दूर कर भक्तिमय पदों को समाविष्ट करके गायनाचार्य पं० विष्णु दिगम्बर जी ने महत्वपूर्ण कार्य किया, जिसके प्रति संगीत जगत् सदैव उनका आभारी रहेगा। उन्होंने बाईस श्रुतियों को संगीत में महत्वपूर्ण व उचित स्थान प्रदान किया, जो निम्न तालिका से स्पष्ट है:—

श्रुति संख्या	श्रुति नाम	शुद्ध स्वर	विकृत स्वर
०	क्षोभिणी	मध्यम	....
१	तीव्रा	....	तीव्र मध्यम
२	कुमुद्वती	....	तीव्रतर मध्यम
३	मंदा	....	तीव्रतम मध्यम
४	छन्दोवती	पंचम	....
५	दयावती	....	अति कोमल धैवत
६	रंजनी	....	कोमल धैवत
७	रक्तिका	धैवत	....
८	रौद्री	....	तीव्र चतुश्रुतिक धैवत
९	क्रोधा	....	अति कोमल निषाद
१०	वज्रिका	....	कोमल निषाद
११	प्रसारिणी	निषाद	....
१२	प्रीति	....	तीव्र निषाद
१३	मार्जनी	षड्ज	....

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

श्रुति संख्या	श्रुति नाम	शुद्ध स्वर	विकृत स्वर
१४	क्षिती	....	अति कोमल रिषभ
१५	रक्ता	....	कोमल रिषभ
१६	संदीपनी	....	प्राचीन शुद्ध त्रिश्रुतिकरिषभ
१७	आलापिनी	रिषभ	
१८	मदन्ती	....	अति कोमल गंधार
१९	रोहिणी	....	कोमल गन्धार
२०	रम्या	गन्धार	....
२१	उग्रा	....	तीव्र गन्धार
२२	क्षोभिणी	मध्यम	....

उक्त तालिका द्वारा स्पष्ट हो जाता है कि प्रत्येक श्रुति पर (किसी पर शुद्ध तो किसी पर विकृत) स्वर की स्थिति को गायनाचार्य जी ने स्वीकार किया है। हमारा शुद्धस्वर अपनी अन्तिम श्रुति पर ही स्थित है ।

इधर विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी ने अपने अनेक शिष्यों को संगीत कला की शिक्षा प्रदान की। यूँ तो आपके भारतवर्ष में पर्याप्त संख्या में शिष्य हैं, परन्तु प्रमुख शिष्यों में से पं० ओम्कार नाथ ठाकुर, नारायण राव व्यास, विनायक राव पटवर्धन आदि संगीत विद्वानों में अतीव सम्मान की दृष्टि से देखे जाते हैं। पलुस्कर जी तथा उनके शिष्यों द्वारा संगीत कला को महत्वपूर्ण योगदान प्राप्त हुआ है। आज संगीत को जो आदर एवं महत्व प्राप्त है वह सब उन्हीं के परिश्रम का परिणाम है। अहो भाग्य ! पलुस्कर जी की सभी मनोकामनायें परिपूर्ण हुई हैं।

उनके युग में भी भारत वर्ष विदेशी राजसत्ता के अधीन होने के कारण संगीतज्ञों को कोई प्रोत्साहन नहीं मिलता था। राजाश्रय के अभाव में आपके समय में भी संगीत को ख्याति प्राप्त न थी। फिर भी लोग इसे अपनाने का प्रयत्न करने लग गये थे। अनेक स्थानों पर संगीत सम्मेलन व संगीत गोष्टियाँ होती थीं, जहाँ असंख्य श्रोता-उपस्थित होकर संगीत से रसान्वित होते थे।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

इसके अतिरिक्त भारत में स्वतन्त्रता आन्दोलन चल रहा था। पलुस्कर जी ने कई राष्ट्रीय धुनें बनाकर, संगीत द्वारा जनता में जागृति उत्पन्न की। इस भाँति हर प्रकार से संगीत की निरन्तर निस्वार्थ सेवा करते हुए आप सन् १६३१ को परलोक सिधारे, और अमरत्व को प्राप्त हुये। आपकी संगीत के प्रति निश्चल सेवा एवं घोर परिश्रम के प्रति प्रत्येक संगीतानुरागी सदैव ऋणी रहेगा।

इस समय तक भारत में स्वतन्त्रता आन्दोलन बलवत्तर हो गया। महात्मा तिलक, लाला लाजपत राय, पं० मोती लाल नेहरू, महात्मा गाँधी जैसी महान् विभूतियों के नेत्रत्व में भारत की जनता पर्याप्त जागृत हो चुकी थी। प्रत्येक भारतवासी के हृदय में स्वतन्त्रता की चिनगारी सुलग रही थी। हर एक व्यक्ति की जिह्वा पर 'भारत छोड़ो' यही एकमात्र नारा था। बच्चे-बूढ़े, स्त्री पुरुष, सभी स्वतन्त्रता आन्दोलन में प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्ष रूप से भाग ले रहे थे। परतन्त्रता की वेड़ियों से मुक्त होने के लिये देशभक्त हर प्रकार की कठिनाई का सामना करने को तत्पर था, और उसने ऐसा किया भी। अनेक ने अपने वक्षस्थल पर गोलियों के प्रहार सहे। जेलों की बंद तथा अंधेरी कोठरियों में भूखे रह कर' अनेकानेक कष्ट सहकर दिन व्यतीत किये। कईयों ने तो भूख हड़ताल करते हुए स्वतन्त्रता रूपी यज्ञ में अपने प्राणों की आहुति भी दी। भगतसिंह, दत्त, सुखदेव जैसे अनेक युवकों ने हँसते २ अपनी मातृभूमि के लिये फाँसी के तख्तों को चूमा। लाला लाजपत राय जी की मृत्यु भी ब्रिटिश शासकों द्वारा किये गये लाठियों के प्रहार से हुई थी। उनके ये अंतिम शब्द थे, कि मेरे शरीर पर पड़े हुये लाठियों के चिन्ह ब्रिटिश शासन की अर्थी में कीलों का काम देंगे। वास्तव में ऐसा ही हुआ। देश भक्त का त्याग कभी वृथा नहीं जा सकता था। महात्मा गाँधी, पं० जवाहर लाल नेहरू, सरदार पटेल जैसी उच्चात्माओं ने अनेक कष्ट झेलते हुए भी अपने साहस को न छोड़ा था। ये नेता स्वयं, तथा अपने पीछे भारत की जनता को स्वतन्त्रता के पथ पर आगे ही आगे ले जाते गये। इधर नेता जी सुभाष चन्द्र बोस ने अपना मार्ग अपनाते हुए 'भारतभूमि' को छोड़ देने के लिये अंग्रेजों को विवश कर दिया था। परिणामतः १५ अगस्त, सन् १६४७ को अंग्रेज भारत का राज्य भारतीय नेताओं को सौंप ब्रिटिश वापिस चलेग ये।

अब स्वतन्त्र भारत की बागडोर हमारे वृद्ध परन्तु वीर नेताओं ने स्वयं सम्भाली। महात्मा गांधी, सरदार वल्लभ भाई पटेल, डा० राजेन्द्र प्रसाद,

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

मौलाना आज़ाद तथा पं० जवाहरलालनेहरू जैसे महापुरुषों ने स्वतन्त्रता आन्दोलन में जितनी तन्मयता से, दिन रात लग्नपूर्वक, कार्य किया था उतनी ही लग्न से अपितु उससे भी अधिक चाव से स्वतन्त्रता प्राप्ति पर भारत के नव-निर्माण में जुट गये।

ततपश्चात् पंचवर्षीय योजनाओं का विकास देश में होना प्रारम्भ हो गया जिसके फलस्वरूप देश आर्थिक उन्नति की ओर अग्रसर होने लगा। इन्हीं योजनाओं के अन्तर्गत देश में स्थान-स्थान पर बड़े-बड़े बाँध बाँधने की योजनायें चालू की गईं जिनसे विद्युत का उत्पादन बढ़ सके। अनेकानेक कारखाने खोले जाने लगे, नाना प्रकार के यन्त्रों का निर्माण भारत में होने लगा। जलयान, वायुयान, रेलों के इंजन, मोटर आदि अनेक महत्वपूर्ण वस्तुयें भारत में ही बनने लगीं।

जहाँ देश आर्थिक उन्नति की ओर बढ़ रहा था। वहाँ भारत की प्रत्येक कला एवं संस्कृति को भी प्रोत्साहन मिलने लगा। देश की प्रत्येक भाषा और कला के प्रत्येक अंग को विकसित एवं समुन्नत करने की ओर ध्यान दिया जाने लगा। हिन्दी भाषा तथा संस्कृत भाषा का अध्ययन पुनः प्रारम्भ हो गया, एवं इन भाषाओं में पुस्तकों की रचना को प्रोत्साहित किया जाने लगा। कला के क्षेत्र में उसके विभिन्न अंगों को, (वास्तुकला, चित्रकला, संगीत कला आदि को) स्वतन्त्र भारत में पनपने का पुनः अवसर मिलने लगा। संगीत के विषय में यह कहना अत्युक्तिपूर्ण नहीं है कि उसे भी नवजीवन प्राप्त हुआ। इसके क्रियापक्ष तथा शास्त्रपक्ष को नवीन चेतना प्राप्त हुई।

भारत सरकार भी देश की संस्कृति, सभ्यता को गौरवान्वित करने के हेतु हर सम्भव प्रयत्न करने में जुट गई। किसी भी कलादक्ष अथवा भाषाविज्ञ को पुरस्कार एवं पदवी प्रदान कर उसके उत्साह को कई गुना बढ़ाया, तथा विद्वानों के बीच नई जागृति, नई स्फूर्ति को बढ़ावा देने के भरसक प्रयास हमारी सरकार ने किये। कवि सम्मेलन प्रारम्भ हुये। सभा गोष्टियों को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ जिसके द्वारा विद्वानों को विचार विमर्श करने का सुअवसर मिला। चित्रकला को प्रोत्साहित करने के लिये, योग्य चित्रकारों के चित्रों को, प्रदर्शिनी में आयोजित करके जनता के समक्ष प्रस्तुत किया, तथा उन्हें जनता की ओर से प्रशंसा प्राप्त हुई और वे सराहना के पात्र बन सके। संगीत सम्मेलनों के द्वारा संगीतज्ञ अपनी कला का, जन साधारण के सन्मुख प्रदर्शन करने में समर्थ हो सके। हमारे भूतपूर्व राष्ट्रपति स्वर्गीय बाबू राजेन्द्र प्रसाद जी के कर कमलों से पुरस्कार एवं पदवियाँ प्राप्त कर

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अनेक कलाकार कृतार्थ हुये । उनमें उत्साह की वृद्धि हुई एवं उन्हें यश की प्राप्ति हुई । ऐसे विद्वान, जिनका नाम तक भी किसी को विदित नहीं था, वे भी जनता के हृदय में स्थान पा गये और वे आदर के पात्र बने ।

संगीत की शिक्षा प्रदान करने के हेतु अनेक संस्थायें खोलीं गईं जिनके द्वारा कला का प्रचार बढ़ा । विद्यालयों के पाठ्यक्रम में संगीत को उचित स्थान प्राप्त हुआ । स्कूल तथा कालिजों में संगीत की शिक्षा एक विषय के रूप में दी जाने लगी । इसका परिणाम यह हुआ कि संगीत के प्रत्येक जिज्ञासु को अपने ज्ञान में वृद्धि करने का सुअवसर मिला । इस कला के प्रति अभिरुचि रखने वाले विद्यार्थी एव प्रकृति प्रदत्त गुण से युक्त व्यक्ति को अनेक सुविधायें स्वतन्त्र भारत में मिलीं जिसके परिणाम स्वरूप कला अपनी उन्नति की ओर अग्रसर होने लगी । योग्य छात्रों को योग्य गुरुजनों से शिक्षा ग्रहण करने का अवसर मिला, और उनकी योग्यता पर उन्हें छात्रवृति दी जाने लगी । 'भारतीय कला केन्द्र', 'संगीत नाटक एकेडमी' आदि संस्थाओं द्वारा इस कला की उन्नति में पर्याप्त सहयोग दिया जाने लगा । आकाशवाणी ने भी स्वतन्त्रता प्राप्त होने पर देश के सामाजिक, आर्थिक, राजनैतिक, सांस्कृतिक, प्रत्येक पहलू को विकासोन्मुख करने के हर संभव प्रयत्न किये । संगीत के प्रचारार्थ आकाशवाणी द्वारा जो प्रयत्न किये गये, वे हमसे छिपे नहीं हैं । संगीत विद्वान् एवं क्रियाकुशल गायक के सुमधुर संगीत को आकाशवाणी से प्रसारित किया जिसका रसास्वादन जनता ने किया । संगीत की शिक्षा भी आकाशवाणी द्वारा प्रदान की जाने लगी । उसके गम्भीर एवं महत्वपूर्ण विषयों पर विद्वानों के विचार जनता के समक्ष प्रस्तुत किये गये । अतएव अति संक्षेप में हम कह सकते हैं कि संगीत के प्रचार और प्रसार में आकाशवाणी का योगदान उल्लेखनीय एवं सराहनीय ।

सारांश यह कि स्वतन्त्रता प्राप्ति पर भारत की संस्कृति, साहित्य, संगीत एवं प्रत्येक कला को एक नया मोड़, (उन्नति का) प्राप्त हुआ जिसके फलस्वरूप देश अपने प्राचीन गौरव को प्राप्त करने में प्रयत्नशील हुआ । इस युग में विद्वान् जन भी तन मन धन से अपनी सेवायें अर्पित करने के लिये संलग्न हो गये और अपने अपने कार्य में जुट गये । स्वर्गीय भातखण्डे के पश्चात् गायनाचार्य पं० विष्णु दिगम्बर के प्रमुख शिष्य पं० ओंकारनाथ ठाकुर ने अपने गुरु जी द्वारा लगाये हुये वृक्ष को अत्यन्त परिश्रम से सींचा । आपने जितना परिश्रम संगीत के क्रियापक्ष को प्रचार में लाने अथवा लोकप्रिय बनाने के लिये किया है, उतनी ही लग्न से उसके शास्त्रीय पक्ष की छानबीन भी की,

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

जिसकी अत्याधिक आवश्यकता थी। ओंकारनाथ ठाकुर जी ने बनारस हिन्दू विश्वविद्यालय के कुलगुरु पद पर रह कर असंख्य विद्यार्थियों को संगीत की शिक्षा देकर संगीत के क्षेत्र में महत्वपूर्ण कार्य किया है।

इन्होंने पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर की भाँति संगीत में सूक्ष्म स्वरों को उचित महत्व प्रदान करते हुये अंगीकार किया है। संगीतांजलि के छः भागों में उन्होंने संगीत के शास्त्रीय एवं क्रियात्मक, दोनों ही पक्षों की विवेचना की है। गुरुपरम्परा से प्राप्त रागों की पुरानी बंदिशों को सूक्ष्म स्वरलिपि में निबद्ध कर संगीतानुरागियों के लिये एवं शिक्षकों के हितार्थ सुमार्ग प्रदर्शित किया है। इन ग्रंथों के अध्ययन व मनन से विद्यार्थीगण संगीत के क्रियात्मक तथा शास्त्रीय ज्ञान में सुलभता से पर्याप्त वृद्धि कर सकते हैं। हमें आज ऐसे ग्रंथों के स्वाध्याय की परमावश्यकता है। ठाकुर जी की संगीत विषयक विद्वता तथा क्रियाकुशलता से प्रभावित हो कर, भारत राज्य की ओर से उन्हें संगीत सम्राट की उपाधि से विभूषित किया गया है। इस विद्वान प्रति हमारे हृदय में अतीव आदर एवं सम्मान है।

उपरोक्त ग्रंथों की रचना के अतिरिक्त ओंकारनाथ ठाकुर जी ने भातखण्डे द्वारा रचित संगीत के शास्त्रीय ग्रंथों से प्रेरणा पाकर 'प्रणव भारती' ग्रंथ की रचना की जिसमें उन्होंने उनके (भातखण्डे के) ग्रंथों से उत्पन्न समस्याओं तथा शंकाओं का अपने अनुभव व योग्यतानुसार स्पष्टीकरण तथा निराकरण करने का प्रयास किया है।

इसमें कोई सन्देह नहीं कि संगीत का शास्त्रीय पक्ष अत्यन्त उलझा हुआ एवं अस्पष्ट है। आप ही के शब्दों में—'कई इसे सुलझाने का यत्न करते करते स्वयं ही उलझ गये हैं।' यह सत्य ही है। यद्यपि प्रत्येक लेखक अपने ग्रन्थ को सर्वजन-सुलभ एव दोषरहित बनाने का अधिकाधिक प्रयास करता है तथापि कुछ न कुछ शेष रह ही जाता है जिससे अन्य विद्वानों को प्रेरणा मिलती है और वे अपनी शंकाओं का निवारण करते हुये अपनी कृतियों की रचना करते हैं। ऐसा करने में एक विद्वान् का ध्येय स्वयं को अधिक योग्य तथा दूसरे को अयोग्य सिद्ध करना नहीं होता, अपितु वह तो समाज को अंधकार से प्रकाश में लाने का यत्न मात्र होता है। सत्य को प्रकाशित करना, अंधकार के प्रति जनसमूह को विमुख करना प्रत्येक विद्वान् का कर्तव्य होता है।

आचार्य ओंकारनाथ ठाकुर जी ने लिखा है कि महर्षि भरत ने षड्ज

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ग्रामीय मध्यम को अविनाशी एवं अविलोपी कहा है और यह षड़जग्राम का मध्यम वीणा का मध्यम स्वर भी है। परन्तु ध्यानपूर्वक देखने पर सिद्ध होता है कि ऐसा नहीं है। मध्यम को अविनाशी, अविलोपी तभी कह सकते हैं जबकि उसे षड़ज माना जाय। षड़जग्रामीय मध्यम को मध्यम न मानकर उसे षड़ज स्वीकार करके महर्षि भरत ने गायन अथवा वादन क्रिया करने का आदेश दिया है, ऐसा ओंकारनाथ जी का मत है, किन्तु यदि हम षड़जग्रामीय मध्यम को षड़ज मानकर गायन वा वादन किया करते हैं तो वह षड़जग्रामीय मध्यम, जिसे हमने षड़ज स्वीकार किया, उसके आगे आने वाला स्वर, जो कि षड़जग्रामीय चतुःश्रुतिक पंचम है वह चतुःश्रुतिक रिषभ बन जायगा, और उसके आगे का स्वर, यानी षड़ज ग्राम का त्रिश्रुति धैवत ही त्रिश्रुति गधार का स्थान ग्रहण कर लेगा। इस प्रकार की क्रिया द्वारा, यानी षड़जग्रामीय मध्यम को षड़ज मानने पर हमें चतुःश्रुतिक रिषभ व त्रिश्रुति गंधार की संप्राप्ति होगी जबकि महर्षि भरत के आदेशानुसार रिषभ को त्रिश्रुति एवं गंधार को द्विश्रुति होना चाहिये। स्वयं महर्षि भरत ने श्रुतियों को स्वरों में विभाजित करते हुये लिखा है:—

'चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड़ज मध्यम पंचमाः।
द्वे द्वे निषाद गंधारो त्रिस्त्रीर्षभोधैवतः॥'

इस श्लोक में स्पष्टतया उल्लिखित है कि षड़ज, मध्यम पंचम की चार, रिषभ. धैवत की तीन तथा गंधार, निषाद की दो श्रुतियाँ हैं। एक ओर वे रिषभ की तीन श्रुतियाँ और गंधार की दो श्रुतियाँ स्वीकार करें और दूसरी गायन वा वादन क्रिया में षड़जग्रामीय मध्यम को अविनाशित्व प्रदान करके उसमें चतुःश्रुति रिषभ व त्रिश्रुति गधार के प्रयोग को विहित कहें, ऐसी तो संभावना नहीं की जा सकती। अतएव हमारा दृढ़ विश्वास है कि महर्षि भरत ने षड़जग्रामीय मध्यम को अविनाशी, अविलोपी यानी उसे षड़ज मान कर गायन वा वादन क्रिया करने का आदेश दिया हो, यह तर्कसंगत नहीं है। कारण यह कि इस क्रिया द्वारा त्रिश्रुति रिषभ और द्विश्रुति गंधार की उपलब्धि नहीं होती वरन् वहाँ हमें चतुश्रुति रिषभ एवं त्रिश्रुति गंधार की संप्राप्ति होती है जिनको कि भरत के षड़जग्रामीय स्वर विधान में कोई स्थान प्राप्त नहीं है। उन्हें तो त्रिश्रुति रिषभ एवं द्विश्रुति गंधार ही चाहियें। इससे स्पष्ट है कि षड़जग्राम के मध्यम को षड़ज मानकर षड़जग्रामीय स्वरों की उपलब्धि नहीं हो सकती, अतः महर्षि भरत का षड़ज ग्राम के मध्यम को अविनाशी अविलोपी मानकर अर्थात् उसे षड़ज मानकर गायन वा वादन

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

क्रिया करने का, यह आदेश नहीं ही हो सकता।

यदि ऐसा मान भी लिया जाय कि महर्षि भरत ने षड़ज ग्राम की स्थापना करते समय जिन-जिन स्वरान्तरालों के स्वरों का विकास किया है उनको गायन या वादन क्रिया में प्रयुक्त नहीं किया गया, तो भी यह निराधार है। ऐसा मानकर चलें तो इसका अर्थ है कि आधुनिक थाट ही प्राचीन गायन अथवा वादन क्रिया का थाट था। तो फिर चतु:श्रुति रिषभ को आधुनिक रिषभ कहने का प्रश्न ही उत्पन्न नहीं होता, जब कि महर्षि भरत भी अपनी गायन वा वादन क्रिया में रिषभ चतु:श्रुति का ही प्रयोग करते थे। इसके अतिरिक्त महर्षि भरत के षड़जग्रामिक स्वरों में षड़ज पंचम भाव अनिवार्य है, परन्तु षड़जग्रामीय मध्यम को षड़ज मान लेने पर जो स्वरावलि प्राप्त होती है उसके अन्तराल इस प्रकार हैं:—

षड़ज—४, रिषभ—४, गंधार—३, मध्यम २, पंचम—४, धैवत ३, निषाद—२।

उपरोक्त स्वरान्तरालों से विदित होता है कि इस प्रकार के स्वर विधान में न तो रिषभ-धैवत सम्वाद है और न ही गंधार-निषाद सम्वाद प्राप्त होता है। तदतिरिक्त इसके निषाद एवं रिषभ में षड़जान्तर भाव का अभाव है भरत के षड़जग्रामिक स्वर विधान में पंचम स्वर एक ही समय में षड़ज एवं रिषभ का सम्वादी भी नहीं था। अतः यह स्वर विधान महर्षि भरत के सिद्धान्त के प्रतिकूल है। हमें यह नही भूलना चाहिए कि महर्षि भरत ने अपने ग्रामों में कहीं भी चतु:श्रुति रिषभ का उल्लेख नहीं किया। अतः यह स्वतः सिद्ध है कि भरत के काल में त्रिश्रुति रिषभ का प्रयोग ही विहित था, जो कि हमें षड़जग्रामीय मध्यम को अविनाशी, अविलोपी यानि उसे षड़ज स्वीकार करने पर नहीं ही मिलता। इस कारण उपरोक्त वर्णन से स्पष्ट होता है कि महर्षि ने षड़ज ग्रामीय मध्यम को अविनाशी अविलोपी नहीं ही कहा होगा। अब यदि षड़ज ग्रामीय मध्यम को षड़ज मानकर पुनः षड़जग्रामीय स्वरों की स्थापना की जाय, तो आधुनिक वीणा या सितार पर वह भी असंभव है क्योंकि आधुनिक वीणा या सितार की डांड प्राचीन वीणा की अपेक्षा छोटी होने के कारण उसके पर्दों के स्थान विचलित करने पर उसमें वैगुण्य उत्पन्न हो जाएगा। जैसे षड़जग्रामीय मध्यम को षड़ज मानकर उसके आगे का पर्दा जिस पर षड़ज ग्राम का पंचम स्वर निनादित होता है, अब रिषभ का स्थान ग्रहण कर लेगा। इस चतु:श्रुति रिषभ का (उसे त्रिश्रुति बनाने के लिए) एक श्रुति अपकर्ष कर दिया जाय तो आधुनिक सितार बेसुरी हो जायगी। अतएव उपरोक्त

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

उदाहरणों से स्पष्ट है कि षजड़ ग्रामीय मध्यम को अविनाशी अविलोपी यानी उसे षड़ज मानने पर न तो षड़ज ग्रामीय स्वर विधान ही मिलता है, और न ही इस वाद्य की सारिकाओं का प्राचीन विधान ही सिद्ध होता है क्योंकि आधुनिक सितार में गन्धार एवं धैवत का बोध कराने वाले पर्दे अधिक हैं एवं ग्राम सिद्धान्त की दृष्टि से व्यर्थ भी हैं। महर्षि भरत ने अपने ग्रंथ 'नाट्य शास्त्र' में कहीं भी किसी सारिकायुक्त वाद्य का उल्लेख नहीं किया। आधुनिक सितार की सारिकाओं का विधान केवल प्राचीन ग्राम सिद्धान्त का परिणाममात्र है, कारण नहीं।

आचार्य ओंकारनाथ जी ने षड़ज ग्रामीय मध्यम को अविनाशी, अविलोपी सिद्ध करने के लिए और भी प्रमाण दिये हैं। एक स्थान पर आपने लिखा है:—"भरत की वीणा का मध्यम, आज की सितार का षड़ज और मतंग का मध्य सप्तक ये तीनों एक ही हैं।" परन्तु ऐसी मान्यता भ्रांतिजनक है। कारण यह कि आज की सितार का मुक्त तार, मतंग की 'मतंग किन्नरी' अथवा महर्षि भरत की 'एकतन्त्री वीणा' के मुक्त तार की अपेक्षा कहीं अधिक छोटा है, जिस पर तीनों सम्पूर्ण सप्तकों को प्राप्ति नहीं हो सकती। इसके विपरीत महर्षि भरत की एकतन्त्री वीणा पर तीनों सम्पूर्ण सप्तकों की उपलब्धि सरलता से होती थी। इसी एकतन्त्री वीणा के मध्यस्थ विन्दु को ही वीणा का मध्यम स्वर कहा गया है न कि भरत के षड़ज ग्रामीय मध्यम को।

इसके आगे षड़ज ग्रामीय मध्यम के अविनाशी अविलोपी की पुनः पुष्टि करते हुये वे लिखते हैं कि आधुनिक सितार के वाज का मुक्त तार जब तक मध्यम स्वर में न मिलाया जाएगा तब तक वादन क्रिया असंभव है, परन्तु सितार तो मध्य कालीन वाद्य है। भरत की एकतन्त्री वीणा का मुक्त तार आज के सितार के वाज के तार की अपेक्षा अधिक लम्बा था जिस पर तीनों सप्तकों के इक्कीसों स्वर पूर्णतया प्राप्त हो जाते थे। अतः भरत की एकतन्त्री वीणा की मुक्त तन्त्री मन्द्रतम ध्वनि, षड़ज में मिली होती थी। मतंग किन्नरी का वर्णन करते हुए कुम्भ भी यह स्वीकार करते हैं कि मुक्त तार को मूर्च्छना के अनुसार विभिन्न स्वर संज्ञा प्रदान करके विभिन्न मूर्च्छनाओं की सिद्धि की जाती थी। अतएव प्रमाणित होता है कि मुक्त तार से निकलने वाली ध्वनि की संज्ञायें विभिन्न हुआ करती थीं।

ओंकारनाथ जी ने षड़जग्राम की मूर्च्छनाओं की सिद्धि भी इसी षड़ज-ग्रामीय मध्यम को अविनाशी अविलोपी यानी उसे षड़ज मानकर की है जिसके कारण षड़ज ग्रामीय प्रथम मूर्च्छना उत्तरमन्द्रा की उपलब्धि भी नहीं होती।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

उत्तरमन्द्रा मूर्च्छना से अभिप्राय है कि उसके (प्रथम मूर्च्छना के) अवरोह का अन्त, मन्द्रतम नाद, (यानी षड्ज पर हो जो कि मुक्त तन्त्री पर निनादित होता था, और इस मन्द्रतम नाद से पूर्व किसी भी अन्य स्वर की संभावना नही की जा सकती। ओंकारनाथ जी ने जिस षड्ज से उत्तरमंद्रा मूर्च्छना की सिद्धि बताई है, उस षड्ज से पूर्व तो कई स्वर हैं। अतः यह स्थान उत्तरमंद्रा मूर्च्छना का नहीं। ४, ३, २, ४, ४, ३, २ अंतराल वाली मूर्च्छना उत्तरमन्द्रा मूर्च्छना का लक्षण नहीं अतएव षड्ज के परिवर्तित हो जाने से ओंकारनाथ जी का मूर्च्छना प्रकरण भी भ्रांतिपूर्ण हो गया है।

षड्जग्राम की चौथी मूर्च्छना के विषय में आपने लिखा है:—"भरतोक्त अविनाशी मध्यम को षड्ज मानने से ही शुद्ध षाड्जी का आरम्भ स्थान आज के मंद्र पंचम पर आता है, और 'पंचमेन शुद्ध षड्जा' यह वचन सार्थक होता है अन्यथा नहीं।" परन्तु यह तो ओंकारनाथ जी की निजी कल्पना है न कि भरत का कथन क्योंकि जिसे उन्होंने पंचम माना है, वह वास्तव में षड्ज ग्राम का षड्ज है न कि पंचम। षड्ज ग्रामीय मध्यम को षड्ज मान लेने से ही ऐसी स्थिति उत्पन्न हो गई है। "पंचमेन शुद्ध षड्जा' से महर्षि भरत की चौथी मूर्च्छना पंचम से ही प्रारम्भ होती है। परन्तु वह पंचम षड्जग्रामिक मन्द्र सप्तक का पंचम जो कि असंभव है। ग्राम के परिवर्तन से स्वर की संज्ञा में परिवर्तन आना शक्य, परन्तु एक ही ग्राम की किसी मूर्च्छना में स्वर की दो दो संज्ञायें होना अशक्य है। हमारे इन उपरोक्त विचारों को प्राचीन ग्रन्थों से तो समर्थन प्राप्त होता ही है इसके अतिरिक्त वर्तमान युग के विद्वान आचार्य कैलासचन्द्र देव ब्रहस्पति जी द्वारा लिखित 'भरत का संगीत सिद्धान्त' नामक ग्रन्थ भी इन विचारों की पुष्टि करता है।

आपने महर्षि भरत द्वारा वर्णित श्रुति अन्तरालों को असमान माना है और अपने ढंग से श्रुति अन्तरालों की असमानता सिद्ध करते हुए उसकी पूर्णतया पुष्टि भी की है। आपने षटश्रुति, सप्तश्रुति, नवश्रुति, त्रयोदश श्रुति अन्तरालों के सम्वाद को सारिणी में जिस प्रकार प्रस्तुत किया है वह संलग्न पृष्ठ पर निम्नोक्त है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

श्रुतियों के नाम	षट्श्रुत्यन्तर से सम्वादी श्रुतियां	सप्तश्रुत्यन्तर से सम्वादी श्रुतियाँ	नवश्रुत्यन्तर से सम्वादी श्रुतियाँ	त्रयोदश श्रुत्यन्तर से सम्वादी श्रुतियां
१ तीव्रा	रक्तिका	रौद्री	वज्रिका	क्षिती
२ कुमुद्वती	रौद्री	क्रोधा	प्रसारिणी	रक्ता
३ मंदा	क्रोधा	वज्रिका	प्री त	संदीपिनी
४ छन्दोवती	वज्रिका	प्रसारिणी	मार्जनी	अलापिनी
५ दयावती	प्रसारिणी	प्रीति	क्षिती	मदन्ती
६ रंजनी	प्रीति	मार्जनी	रक्ता	रोहिणी
७ रक्तिका	मार्जनी	क्षिती	संदीपनी	रम्या
८ रौद्री	क्षिती	रक्ता	अलापिनी	उग्रा
९ क्रोधा	रक्ता	संदीपनी	मदन्ती	क्षोभिणी
१० वज्रिका	संदीपनी	अलापिनी	रोहिणी	तीव्रा
११ प्रसारिणी	आलापनी	मदन्ती	रम्या	कुमुद्वती
१२ प्रीति	मदन्ती	रोहिणी	उग्रा	मन्दा
१३ मार्जनी	रोहिणी	रम्या	क्षोभिणी	छन्दोवती
१४ क्षिती	रम्या	उग्रा	तीव्रा	दयावती
१५ रक्ता	उग्रा	क्षोभिणी	कुमुद्वती	रंजनी
१६ संदीपनी	क्षो भणी	तीव्रा	मंदा	रक्तिका
१७ आलापिनी	तीव्रा	कुमुद्वती	छन्दोवती	रौद्री
१८ मदन्ती	कुमुद्वती	मंदा	दयावती	क्रोधा
१९ रोहिणी	मंदा	छंतोवती	रंजनी	वज्रिका

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

२० रम्या	छन्दोवती	दयावती	रक्तिका	प्रसारिणी
२१ उग्रा	दयावती	रंजनी	रौद्री	प्रीति
२२ क्षोभिणी	रंजनी	रक्तिका	क्रोधा	मार्जनी

उक्त सारिणी से स्पष्ट हो जाता है कि ये श्रुति सम्वाद भ्रांतिजनक एवं निराधार हैं। ये श्रुति सम्वाद तो श्रुतियों के अन्तरालों की असमानता नहीं वरन् समानता ही सिद्ध करते हैं। उदाहरणतया आपने षट्श्रुत्यन्तर सम्वाद दिखाते समय प्रथम श्रुति का सातवीं, दूसरी का आठवीं, तीसरी का नवीं, चौथी का दसवीं, इसी क्रम से सभी अन्य श्रुतियों में श्रुत्यन्तरों के सम्वाद को दर्शाया है। सप्तश्रुति नवश्रुति एवं त्रयोदश श्रुति सम्वाद भी इसी प्रकार दर्शाये गये हैं, जो कि सारिणी द्वारा भली भांति स्पष्ट हो जाते हैं। ऐसा श्रुति सम्वाद श्रुति अन्तरालों को समान ही सिद्ध करता है न कि असमान। क्योंकि यदि श्रुतियों का अन्तराल समान होगा तभी वे इस प्रकार से सम्वादी और उक्त विधान के अनुकूल हो सकती हैं। जो अन्तर षड़ज की छन्दोवती श्रुति से मध्यम की मार्जनी श्रुति में हैं, और वह परस्पर सम्वादी है, चौथी वह अन्तर श्रुति दयावती से चौदहवीं श्रुति पांचवीं क्षिती में नहीं और इस कारण उनके बीच परस्पर सम्वाद भी नहीं है। नव श्रुति अन्तराल होने पर भी, पांचवीं, श्रुति से चौदहवीं श्रुति का अन्तराल, चौथी श्रुति से तेरहवीं श्रुति के अन्तराल से भिन्न होने के कारण परस्पर सम्वाद-मय नहीं। अतः सारिणी में ओंकारनाथ जी द्वारा निर्दशित श्रुति सम्वाद तर्कसंगत नहीं परन्तु भ्रांतिपूर्ण है।

उपरोक्त विधान में जिस प्रकार श्रुति संवाद दर्शाया गया है, इससे श्रुति अन्तराल समान सिद्ध तो होता ही है, साथ ही इनका स्वर सम्वाद महर्षि भरत के षड़जग्रामिक श्रुति सम्वाद के अनुकूल भी नहीं। कारण यह कि महर्षि भरत ने नवश्रुति एवं त्रयोदश श्रुति स्वर सम्वाद को ही जहाँ-जहाँ उनके षड़ज ग्रामिक स्वर यानी जिन-जिन श्रुतियों परषड़ज, रिषभ, गंधार, मध्यम, पंचम, धैवत, निषाद स्थित हैं, इन्हीं श्रुति स्वरों के नव श्रुति अथवा त्रयोदश अन्तरालों को सम्वादमय कहा है न कि प्रत्येक श्रुति से नव श्रुति या त्रयोदश श्रुति अन्तराल को सम्वादी माना है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

आगे चलकर आप महर्षि भरत द्वारा पंचम के मार्दव और आयतत्व अर्थात् उत्कर्ष एवं अपकर्ष का जो अर्थ करते हैं वह भी असमंजपूर्ण है मार्दव और आयतत्व का अर्थ करते हुए वे स्वयं लिखते हैं कि मार्दव का अर्थ है उत्कर्ष करना अर्थात् स्वर को ऊपर चढाना और आयतत्व का अर्थ है अपकर्ष करना अर्थात् स्वर को नीचे उतारना। आपने स्पष्टतया वर्णन किया है कि महर्षि भरत ने श्रुतियों को जातियों में बांटते हुए उनकी पांच जातियां कहीं हैं जो कि इस प्रकार हैं :—दीप्ता, आयता, करुणा, मृदु, मध्या। इन जातियों में से तीन जातियां मृदु, मध्या एवं आयता का स्पष्टीकरण करते हुए महर्षि कहते हैं कि स्वर जिस श्रुति पर स्थित है उसकी मध्या या मध्यमा जाति होती है। स्वर के उत्कर्ष करने को मार्दव और अपकर्ष करने को आयतत्व कहते हैं और उनकी जातियाँ क्रमशः मृदु और आयता हो जाती हैं। करुणा और दीप्ता के लिए भरत मौन हैं। ओंकार नाथ का मत है कि श्रुतियों की ऊंचाई निचाई समझने के लिए ही इन शब्दों का प्रयोग किया गया है। उनके भावरूप दिखाने के लिये नहीं। प्रमाण श्रुति के विषय में भी आपने लिखा है कि 'प्रमाण श्रुति' को निर्दशित करते समय भी भरत ने 'मार्दव' और 'आयतत्व' इस प्रकार श्रुतियों के नामों के भाववाची रूपों का प्रयोग किया है। यथाः—

पञ्चमस्य श्रुत्युत्कर्षपिकर्षाभ्यां यदन्तरं मार्दवआयतत्वाद्वा तावत्प्रमाण-श्रुतिः।

इस श्लोक के अर्थ को स्पष्ट करते हुये आप लिखते हैं :—

'इस वाक्य का आशय यही है कि पंचम जिस श्रुति पर स्थित है, उससे एक श्रुति के अन्तर को आयतत्व कहते हैं और उससे विपरीत अवस्था को मार्दव कहते है। मध्यम से पंचम तक चार श्रुतियों का अन्तर है। पंचम दो प्रकार से त्रिश्रुति बनाया जा सकता है। एक तो मध्यम से एक श्रुति चढ़ाने से, दूसरे पंचम की एक श्रुति उतारने से। इसे समझाने के लिये 'मार्दवायत्वाद्वा' इन शब्दों का उपयोग किया गया है। इस व्याख्या से भी यही प्रतीत होता है कि 'मृदु' और 'आयता' श्रुति जातियों का सम्बन्ध श्रुति परिणाम से है श्रुतियों के भावरूप से नहीं।

उपरोक्त विवरण से स्पष्ट होता है कि 'मार्दव' और 'आयतत्व' शब्दों का अर्थ स्वर के 'उत्कर्ष' एवं 'अपकर्ष' से ही है। ओंकारनाथ जी लिखते हैं कि पंचम का उत्कर्ष या अपकर्ष पंचम की अपनी ही श्रुतियों में हो सकता है। यदि पंचम की श्रुति का मार्दव अर्थात् उत्कर्ष किया जाय तो वह धैवत की

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

श्रुति पर चला जायगा। इसलिए पंचम का उत्कर्ष असंभव है। पंचम को त्रिश्रुति बनाने के लिये या तो मध्यम से एक श्रुति उत्कर्ष कर सकते हैं या पंचम की एक श्रुति अपकर्ष, परन्तु मध्यम से एक श्रुति उत्कर्ष करने पर पंचम त्रिश्रुति भले ही बन जाये किन्तु ऐसा करने से पंचम का नाद तो अपरिवर्तित ही रह जाता है, इसलिये महर्षि भरत को पंचम का अपकर्ष ही अभिप्रेत होगा।

आचार्य ओंकारनाथ जी का यह कथन भी युक्तिसंगत नहीं, क्योंकि "प्रमाण श्रुति' की सिद्धि में मध्यम का मार्दव, कोई सहायक सिद्ध नहीं होता। मध्यम का मार्दव हम किस सिद्धांत पर कर सकते हैं जबकि हम प्रमाण श्रुति के परिणाम से ही अनभिज्ञ हैं। अतः यहाँ मध्यम के मार्दव करने का प्रश्न ही उद्भूत नहीं होता और न ही पंचम के त्रिश्रुति या चतुःश्रुति होने का।

यह तो सब विद्वान जानते हैं कि सर्वप्रथम स्वरों की उत्पत्ति हुई न कि श्रुतियों की। कारण यह है कि किसी भी वस्तु का पहले हमें स्थूल रूप दृष्टि-गोचर होता है और उसके उपरान्त ही मन एवं बुद्धि उस की सूक्ष्मता पर विचार करते हैं। आचार्य ओंकारनाथ जी भी यही मानते हैं कि सर्वप्रथम स्वरही दृष्टिगोचर हुए तत्पश्चात श्रुतियों से साक्षात्कार। निःसंदेह षड़ज-ग्रामीण स्वर ही सर्वप्रथम साकार रूप में आये और इन्हीं स्वरों से हमें प्रमाण श्रुति की उपलब्धि हुई जिसका स्पष्टीकरण हमारे विचार से निम्नोक्त है।

यह विदित ही है कि षड़ज ग्रामीय स्वरों में षड़ज पंचम (त्रयोदश श्रुति सम्वाद है अर्थात षड़ज-पंचम, रिषभ-धैवत, गन्धार-निषाद, अन्तर गन्धार-काकली निषाद तथा मध्यम तार षड़ज में षड़ज पंचम भाव निहित है। यह सम्वाद षड़ज-पंचम सम्वाद के नाम से जाना जाता है। यही षड़ज ग्राम की विशेषता है, और षड़ज ग्राम का लक्षण भी यही है। उपरोक्त स्वर सम्वादों के अतिरिक्त षड़ज ग्रामीय स्वरों में रिषभ पंचम सम्वाद का अभाव है। इसी रिषभ को सम्वादमय बनाने पर ही हमें प्रमाण श्रुति की उपलब्धि होतीहै, जिस कि सिद्धि षड़ज मध्यम भाव से की गई अर्थात रिषभ को षड़ज मानकर षड़ज ग्रामीय पंचम और इसके मध्यम में जो अन्तर मिला, वही प्रमाण श्रुति का अन्तर है। अथवा यूं कहिये कि इसी अन्तर को महर्षि भरत ने प्रमाण श्रुति माना, जिसका कि श्रुतियों की उपलब्धि, श्रुतियों के परिमाण, सारणा चतुष्टयी एवं मध्यम ग्राम की उपलब्धि में महत्व पूर्ण स्थान है। यह प्रमाण श्रुति ही उपरोक्त श्रुतियों की उपलब्धि, श्रुति परिणाम, सारणा चतुष्टयी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

एवं मध्यम ग्राम का मूल कारण बनी । अतएव इसमें कोई संदेह नहीं कि प्रमाण श्रुति की उपलब्धि में केवल पंचम का ही उत्कर्ष एवं अपकर्ष सहायक सिद्ध होता है, जिसका उल्लेख महर्षि भरत ने निम्न वाक्य में किया है :—

'पञ्चमस्य श्रुत्युकर्षापकर्षाभ्यां यदन्तरं मादर्वं आयत्वाद्वा तावत् प्रमाण-श्रुतिः ।

इस श्लोक से यही विदित होता है कि महर्षि को पंचम स्वर का ही उत्कर्ष एवं अपकर्ष, मार्दव एवं आयतत्व दोनों ही क्रियायें अभिप्रेत हैं । षड़ज ग्रामीय पंचम जब एक श्रुति अपकृष्ट होकर षड़ज ग्रामीय रिषभ से षडज मध्यम भाव से सम्वाद करने लगता है, तब वह अपनी ही श्रुति में अपकर्ष करता है । जब यह रिषभ का सम्वादी स्वर अर्थात् एक श्रुति षड़ज ग्रामीय उतरा हुआ पंचम, पुनः अपने स्थान पर उत्कर्ष करता है तब वह पंचम पुनः षड़ज से षड़ज पंचम, भाव से सम्वाद कहने लग जाता है । इससे सिद्ध हुआ कि पंचम अपनी ही श्रुतियों में उत्कर्ष एवं अपकर्ष करता है और इन दोनों क्रियाओं द्वारा यानी मादर्व और आयतत्व, उत्कर्ष और अपकर्ष द्वारा प्रमाण श्रुति की सिद्धि संभव है । यही कारण है कि महर्षि भरत को पंचम का मार्दव एवं आयतत्व उत्कर्ष एवं अपकर्ष दोनों ही अभिप्रेत है न कि केवल पंचम का ही अपकर्ष ।

मादर्व और आयतत्व शब्दों के स्पष्टीकरण के लिये आचार्य ओंकारनाथ जी ने जो प्रमाण दिये हैं वे तो निःसदेह उचित ही हैं । उनका कथन है कि मध्यम जब अपनी अंतिम श्रुति मार्जनी, से उत्कर्ष द्वारा पंचम की प्रथम श्रुति क्षिती को ग्रहण करता है तो उस क्रिया को ही मादर्व के नाम से अभिहित किया गया है क्योंकि क्षिति की जाति मृदु है और पंचम जब अपनी अंतिम श्रुति आलापिनी से एक श्रुति अपको आम तीसरी श्रुति यानी संदीपनी पर स्थान ग्रहण करता है तो उस क्रिया को आयतत्व कहते हैं क्योंकि संदोपनी श्रुति की जाति आयता है । इस प्रकार स्पष्ट हो जाता है कि उत्कर्ष एवं अपकर्ष की क्रियाओं को मादर्व एवं आयतत्व कहना सार्थक ही है । प्रमाण श्रुति की सिद्धि में पंचम के मादर्व को असंभव समझ कर आपने, महर्षि भरतको केवल पंचम का अपकर्ष ही अभिप्रेत होगा ऐसा मान लिया है, वह युक्ति संगत नहीं हम पीछे वर्णन कर चुके हैं, भरत को पंचम की मादर्व और आयतत्व दोनों ही क्रियायें अभिप्रेत थी ।

आप मध्यम ग्राम के नाम की सार्थकता निर्दशित करते हुए लिखते है कि ग्राम (षड़ज ग्राम, मध्यम ग्राम गंधार ग्राम) के नाम उनके प्रारंभिक स्वरों (षड़ज, मध्यम, गंधार) के नाम पर नहीं रखे गये । अपितु षड़ज और गंधार के मध्यम में रिषभ को षड़ज मानने से मध्यम ग्राम के स्वरों की उपलब्धि एवं गायन वा वादन क्रिया संभव होती है इसलिए इसे मध्यम ग्राम

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

कहा गया है, क्योंकि मध्यम ग्राम को यदि मध्यम स्वर से प्रारम्भ किया जाय तो हमें मध्यम ग्राम की स्वरावलि नहीं मिलती इसमें संदेह नहीं, परन्तु हमारे विचार से महर्षि भरत ने षड्ज ग्रामीय स्वरों की उपलब्धि के पश्चात् प्रमाण श्रुति की सिद्धि की और प्रमाण श्रुति की सिद्धि से मध्यम ग्राम का साकार दर्शन किया। इसका यह लक्षण था कि इस ग्राम में पंचम त्रिश्रुतिक एवं धैवत चतुःश्रुतिक है। अथवा यूँ कहिये कि षड्ज ग्राम में रिषभ पंचम सम्वाद एवं शुद्ध गंधार के षड्जान्तर सम्वाद का अभाव है और इसके विपरीत मध्यम ग्राम में ये दोनों सम्वाद निहित हैं। अब मध्यम ग्रामीय स्वरों की उपलब्धि के लिये यदि हम षड्ज ग्राम के स्वरों में रिषभ को षड्ज मानकर चलें तो जो स्वरावलि उपलब्ध होगी, उसके अन्तराल इस प्रकार होंगे।

षड्ज त्रिश्रुति, रिषभ द्विश्रुति, गन्धार चतुःश्रुति, मध्यम चतुःश्रुति, पंचम त्रिश्रुति, धैवत द्विश्रुति, निषाद चतुःश्रुति। इन अन्तरालों से युक्त स्वरावलि मध्यम ग्राम की नहीं है, क्योंकि मध्यम ग्राम में तो षड्ज चतुःश्रुति, रिषभ त्रिश्रुति, गन्धार द्विश्रुति, मध्यम चतुःश्रुति, पंचम त्रिश्रुति, धैवत चतुःश्रुति तथा निषाद द्विश्रुति होने चाहियें, जो कि षड्ज-ग्रामीय रिषभ को षड्ज मानकर नहीं मिलेंगे। परन्तु ओंकार नाथ जी ने षड्ज ग्रामीय मध्यम को षड्ज मानकर मध्यम ग्राम को इसके रिषभ से प्रारम्भ करने को कहा है जिससे उनके 'मध्यम' नाम के सार्थकता की पुष्टि होती है, परन्तु यह विधान तो मध्यकालीन है न कि महर्षि भरत का, जैसा कि हम पीछे वर्णन कर आये हैं। अतः इस प्रकार न तो 'मध्यम' नाम की सार्थकता सिद्ध होती है और न ही मध्यम ग्राम की स्वरावलि ही उपलब्ध होती है।

मध्यम ग्राम की स्वरावलि को यदि हम षड्ज ग्रामीय स्वरों में देखना चाहते हैं तो वह षड्जग्रामीय शुद्ध गन्धार के स्थान पर अन्तर गन्धार लेने पर दो प्रकार से उपलब्ध हो सकती है। एक तो षड्ज ग्रामीय षड्ज को मध्यम मानने पर। दूसरे षड्ज ग्रामीय पंचम को षड्ज मानने पर। इन दोनों विधानों द्वारा मध्यम ग्रामीय स्वरों की सिद्धि संभव है। देखियेः—

पहला प्रकार—

श्रुति अन्तराल.........	४	३	४	२	४	३	२
षड्जग्रामिक स्वर......	सा	रि	'(ग)'	म	प	ध	नि
मध्यमग्रामिक स्वर......	म	प	'(ध)'	नि	सा	रि	ग

दूसरा प्रकार—

श्रुति अन्तराल	४	३	२	४	३	४	२
षड्जग्रामिक स्वर...	प	ध	नि	सा	रि	'(ग)'	म
मध्यमग्रामिक स्वर...	सा	रि	ग	म	प	'(ध)'	'नि

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

मध्यम ग्राम में षड्ज ग्रामीय चतुःश्रुति अन्तर गन्धार ही चतुःश्रुति धैवत का स्थान ग्रहण कर लेता है। '(ग)' यह षड्ज ग्रामीय अन्तर गन्धार है। (ध)' यह मध्यम ग्रामीय चतुःश्रुति धैवत है।

मध्यम ग्राम के 'मध्यम' नाम का कारण भी यह है कि सर्वप्रथम मध्यम ग्राम की उपलब्धि जिस प्रकार हुई वह था उसमें निहित षड्ज मध्यम भाव अर्थात् मध्यम ग्राम में षड्ज मध्यम भाव है जबकि षड्ज ग्राम में षड्ज पंचम भाव। मध्यम ग्राम में षड्ज मध्यम भाव निहित होने के कारण ही इसे मध्यम ग्राम कहा गया। मध्यम ग्राम को 'मध्यम ग्राम' नाम से अभिहित करने का दूसरा कारण यह है कि षड्ज ग्रामीय 'षड्ज' ही मध्यम ग्राम में 'मध्यम' का स्थान ग्रहण कर लेता है। इस कारण से भी इस ग्राम के 'मध्यम' नाम की सार्थकता पुष्ट होती है। षड्ज और गन्धार के मध्य में रिषभ के स्थित होने से इसके नाम की सार्थकता सिद्ध होती है यह कथन अवैज्ञानिक है। मूलषड्ज के परिवर्तित हो जाने से ही ओंकार नाथ जी को ऐसा मत निर्धारित करना पड़ा है।

आचार्य ब्रहस्पति जी अपने 'भरत का संगीत सिद्धांत' ग्रंथ में लिखते हैं:- "जिन महर्षियों को सत्य का साक्षात्कार हो चुका हो उन्हें आप्त कहा जाता है। 'आप्त' महर्षियों के वाक्य शब्द कहलाते हैं नैयायिकों ने 'प्रत्यक्ष' इत्यादि प्रमाणों में 'शब्द प्रमाण' की भी गणना की है। भारतीय विचारक श्रुति वचनों एवं आप्त वाक्यों को शब्द प्रमाण के रूप में ग्रहण करते आये हैं। नाट्य के क्षेत्र में महर्षि भरत आप्त हैं।"

आचार्य जी का उक्त कथन सत्य ही है। निःसंदेह महर्षि भरत आप्त हैं और उन्होंने नाट्य शास्त्र में संगीत कला के प्रति जो भी वर्णन किया है वह शतशः सार्थक है। यह तो अध्ययनकर्त्ता की बुद्धि पर निर्भर करता है कि वह उनके द्वारा उल्लिखित वाक्यों को पूर्णतया समझ सके। यदि कोई भी विद्वान् उन वाक्यों को न समझते हुए अपने मत की पुष्टि के लिये अपने मतानुकूल उनका अर्थ करे या उन्हें व्यर्थ कह कर छोड़ दे, तो यह उनके अनुभव तक ही सीमित होता है न कि आप्त पुरुषों द्वारा की गई भूल। आज भी ऐसे अनेक पद दृष्टिगोचर होते हैं जिनका शब्दार्थ तो कुछ और होता परन्तु भावार्थ कुछ और ही। लेखक के मनोभावों को पूर्णतया ग्रहण कर लेना प्रत्येक पुरुष के लिये संभव नहीं।

जिस समय भगवान् राम ने अंगद को अपना दूत बनाकर लंकापति रावण के सन्निकट इस ध्येय से भेजा कि वह (अंगद) रावण को समझाये कि

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

वह(रावण)राम से युद्ध न करे और आदर पूर्वक सीता को लौटा दे। अंगद ने जब यह संदेश लंकेश्वर की सभा में कहा, तब रावण क्रोध में आकर भगवान् श्री राम एव अंगद को अनुचित शव्द कहने लगा। इस पर अंगद ने कहा कि यदि तुम्हें अपने बल पर इतना ही अभिमान है तो आओ, मेरा पाँव उठाओ मैं देख लूँगा कि तुम्हारे योद्धाओं में कितना बल है। ऐसा कह कर अंगद पृथ्वी पर अपना पाँव रख कर खड़ा हो जाता है। यहाँ गोस्वामी तुलसीदास जी ने अपनी चौपाई में अंगद के कथन को इस प्रकार अभिव्यक्त किया है:—

"जो मम चरण सकसि शठ टारी,
फिरहिं राम सीता मैं हारी।"

उपरोक्त चौपाई का अर्थ स्पष्ट है कि यदि तुममें से कोई भी योद्धा मेरा पांव उठा लेगा तो मैं विना युद्ध किये राम की सीता को हार कर लौट जाऊँगा। यह अर्थ भी किसी सीमा तक उचित हो सकता है क्योंकि अंगद को जिस समय भगवान् राम ने दूत बनाकर भेजा था उस समय उसे सर्वाधिकार सौंप दिये गये थे। वह जो कुछ भी उचित समझता कर सकता था, परन्तु हमें देखना तो यह है कि वह अंगद जो कि भगवान् राम का एक अनन्य भक्त था, उसके लिये अपनी माता सीता के प्रति यह कहना, कि मैं रावण से युद्ध किये विना उन्हें हार कर लौट जाऊँगा, यह कहाँ तक युक्तिसंगत है? अंगद (अनन्य भक्त) अपने इष्ट वा अपनी माता सीता के प्रति ऐसा नहीं ही कह सकता। इसलिए इसके विपरीत उपरोक्त चौपाई का यह अर्थ अधिक उचित एवं तर्कसंगत है कि जब तक मेरे भगवान् राम एवं माता सीता की मुझपर कृपा दृष्टि रहेगी, अथवा जब तक उनका मुझपर आशीर्वाद रहेगा तब तक संसार का कोई भी प्राणी मुझे हरा नहीं सकता। हाँ वे (राम, सिया) ही मुझ से फिर जायेंगे, विमुख हो जायेंगे, तो मैं हार जाऊँगा। 'फिरहिं राम सीता मैं हारी' इस पंक्ति के 'फिरहिं' शब्द के हेर फेर से अर्थ का अनर्थ हो जाता है। जब इसका अर्थ 'फिर मैं' से लेंगे तो अर्थ होगा कि फिर मैं राम की सीता को हार कर लौट जाऊँगा। और यदि इसका अर्थ 'फिर जाना' 'विमुख हो जाना' से लेंगे तो अर्थ यह होगा कि यदि राम एवं सीता मुझ से विमुख हो जायेंगे तो मैं हार जाऊँगा। एक भक्त जब भी अपने इष्ट के प्रति जो कुछ कहेगा तो उसके कथन में भक्ति भावना अवश्य निहित होगी। अतः दूसरा अर्थ ही अधिक उचित एवं तर्कसंगत प्रतीत होता है।

उपरोक्त वर्णन से स्पष्ट हो जाता है कि शब्दों में निहित अर्थों को भली

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

प्रकार न समझने के कारण उनमें कितना अन्तर आ जाता है।

आचार्य कैलासचंद्र देव ब्रहस्पति ने भी संगीत के क्षेत्र में सराहनीय कार्य किया है। आपने संगीत की शिक्षा रामपुर दरबार के उस्ताद स्वर्गीय नवाब मिर्जा हुसैन से प्राप्त की। संगीत के क्रियात्मक पक्ष पर बल न देते हुए आपने उसके शास्त्रीय पक्ष पर विशेष ध्यान दिया, तथा अति परिश्रम करते हुए महर्षि भरत द्वारा रचित भरत नाट्य शास्त्र का पूर्णतया अध्ययन करके श्रुति, स्वर, ग्राम मूर्च्छना, जातिगान आदि अनेक रहस्य पूर्ण विषयों की खोज करते हुए 'भरत का संगीत सिद्धांत' ग्रंथ की रचना की, जिसमें अनेक उलझनों को आपने सफलता पूर्वक सुलझाया है। आप धर्म शास्त्र एवं हिन्दी साहित्य पर अच्छा अधिकार तो रखते ही हैं साथ ही संगीत शास्त्र में भी दक्ष हैं। फिर भी इतना तो निश्चित् ही है कि संगीत शास्त्र इतना विशाल एवं गम्भीर विषय है कि इसकी अनेक समस्यायें आज भी अछूती एवं अस्पष्ट हैं।

आचार्य ब्रहस्पति जी षड़जग्रामीय स्वरों की सिद्धि की विधि का वर्णन करते हुए अपने 'भरत का संगीत सिद्धान्त' ग्रंथ में इस प्रकार लिखते हैं, जो कि उन्हीं के शब्दों में निम्न है:—

"यदि हम एक ऐसा तानपूरा लें जिसकी डाँड बीच से उठी न होकर सपाट हो, अटक भी सपाट हो और इस तानपूरे में नौ खूँटियाँ लगाकर नौ तार, चढ़ा लें, तो इन नौ तारों के कारण इसे 'नवतन्त्री वीणा' कहा जा सकता है। भले ही इसकी सम्पूर्ण आकृति पुरातन नवतन्त्री वीणा जैसी नहीं है।

इस वीणा पर एक जैसी मोटाई और लम्बाई के नौ तार चढ़ाकर सुगमतापूर्वक महर्षि भरत का 'षड़ज ग्राम' प्राप्त किया जा सकता है। विधि निम्नोक्त है:—

(क) प्रथम तार को इसकी मन्द्रतम रंजक ध्वनि में मिला लिया जाय। यह 'षड़ज' है।

(ख) पाँचवाँ तार 'मध्यम' और छटा तार 'पंचम' में मिला लिया जाय।

(ग) पाँचवें तार को थोड़ी देर के लिए 'षड़ज' मानकर आठवाँ तार इस नवीन षड़ज के मध्यम में मिला लिया जाय। यह प्रथम तार पर स्थापित षड़ज की अपेक्षा भरतोक्त निषाद है।

(घ) आठवें तार को थोड़ी देर के लिये 'षड़ज' मानकर तीसरे तार पर

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

इस नवीन षड्ज का 'मन्द्र मध्यम' मिला लिया जाय। यह प्रथम तार पर बोलने वाले षड्ज की अपेक्षा महर्षि भरत का गंधार है।

(ङ) चौथा तार वहाँ मिला लिया जाय, जहाँ प्रथम तार पर बोलने वाले 'षड्ज' का तीव्र गन्धार बोलता हो। यह महर्षि भरत का अन्तर गन्धार है।

(च) चौथे तार को 'षड्ज' मानकर सातवाँ तार उसके 'मध्यम' और नवां तार 'पंचम' में मिला लिया जाय। ये दोनों स्वर प्रथम तार पर बोलने वाले 'षड्ज' की अपेक्षा भरतोक्त 'धैवत' और 'काकली निषाद' हैं।

(छ) सातवें तार को षड्ज मानकर दूसरा तार उसके 'मन्द्र मध्यम' में मिला लिया जाय। यह प्रथम तार पर बोलने वाले षड्ज की अपेक्षा भरतोक्त ऋषभ है।

इन तारों को क्रमशः छेड़ने पर आपको षड्ज, ऋषभ, भरतोक्त शुद्ध गन्धार अन्तर गान्धार, मध्यम, पंचम, धैवत, निषाद और काकली निषाद सुनाई देंगे।

नवतन्त्री वीणा पर स्वरों के ये स्थान प्राचीन हैं, जिनकी उपलब्धि का प्रकार तर्कसंगत एवं वैज्ञानिक रूप में ऊपर दिखाया गया है।"

उपरोक्त वर्णन से प्रत्येक व्यक्ति के हृदय में यह शंका तुरन्त उत्पन्न हो जायगी कि जब हमारे पास स्वरों का कोई साकार रूप नहीं, और न ही एक स्वर से अन्य स्वरों के अन्तरालों का ही ज्ञान है, तब हमें पूर्व से ही कैसे ज्ञात हो सकता है कि स्वर कितने, उनके अन्तराल कैसे; तथा वे एक दूसरे से कितनी ऊंचाई निचाई पर हैं।

जब तक स्वरों का साकार रूप ही हमारे समक्ष नहीं है तब तक उपरोक्त विधान बिल्कुल अवैज्ञानिक एवं निराधार सिद्ध होता है। आचार्य बृहस्पति जी षड्ज ग्रामिक स्वरों की उत्पत्ति करते समय लिखते हैं कि सर्व-प्रथम एक ऐसी वीणा ले ली जाय, जिस पर एक सी लम्बाई व मोटाई के नौ तार चढ़ा लिये जायें। अब यहीं से भ्रम उत्पन्न हो जाता है कि नौ ही तार क्यों चढ़ायें इससे अधिक वा कम क्यों नहीं। यह हमें कैसे विदित हुआ कि सर्वप्रथम हमें नौ ही स्वर उपलब्ध होंगे। इस विधि से तो यही स्पष्ट होता है कि षड्ज ग्रामीय स्वरों को साकार रूप में लाने से पूर्व ही हमें यह ज्ञात है कि स्वर नौ हैं और उनकी ऊँचाई निचाई से भी परिचित हैं। जब हमारे पास स्वर ही नहीं हैं, और न उनके अन्तरालों के ही चिह्न साकार रूप में हैं, तो स्वर उपलब्धि से पूर्व ही ऐसा विचार कर लेना कि स्वर नौ हैं, और उनकी सिद्धि नवतन्त्री वीणा पर नौ तार चढ़ाकर की जा सकती

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

है यह कैसे संभव हो सकता है ? यदि आचार्य ब्रहस्पति ने इस विचार से लिखा है कि महर्षि भरत ने सर्व प्रथम नौ स्वरों की उपलब्धि बताई है, जिनकी सिद्धि नवतन्त्री पर वीणा पर इस प्रकार से की जा सकती है, तो भी आचार्य जी के लिये यह स्पष्ट करना आवश्यक हो जाता है कि महर्षि भरत ने इन स्वरों को किस प्रकार से साक्षात् किया ? यह तो केवल महर्षि भरत के बताने पर कि स्वर नौ हैं, उन्हें ज्यों का त्यों स्वीकार करके ब्रहस्पति जी ने उनकी सिद्धि की विधि बताई है। परन्तु यह आशंका तो बार २ यही सोचने पर बाध्य करती है कि सर्वप्रथम इन स्वरों का साकार दर्शन किस प्रकार से हुआ होगा।

आप लिखते हैं कि नवतन्त्री वीणा के तारों में से प्रथम तार को किसी भी मन्द्रतम ध्वनि में मिला लिया जाय, जो ध्वनि आकर्षक हो और कानों को स्पष्ट सुनाई दे। तत्पश्चात् आप आदेश देते हैं कि पाँचवें तार को मध्यम और छटे तार को पंचम में मिला लिया जाय। अब पुनः शंका उत्पन्न होती है कि पाँचवा तार मध्यम, अर्थात् मध्यम क्या, और छटा तार पंचम, अर्थात् पंचम क्या ? ये ध्वनियाँ प्रथम तार पर बोलने वाली ध्वनि की अपेक्षा कितनी ऊँची हैं जबकि हम मध्यम एवं पंचम से ही अपरिचित हैं, और न ही उनके अन्तरालों का ही किंचित बोध है। यदि किसी एक ऐसे व्यक्ति को, जो स्वरों से तथा उनके अन्तरालों से अनभिज्ञ है, उसे यह कह दिया जाय कि इन तारों को षड़ज, मध्यम पंचम पर मिला दो, या रिषभ, गंधार, धैवत पर मिला दो, तो क्या वह ऐसा कर सकेगा ? ठीक यही स्थिति उस समय प्रत्येक व्यक्ति की थी, जिस समय उसके सन्मुख स्वरों का कोई आकार न था। इस लिये सबसे पूर्व तो यही अत्यन्त आवश्यक है कि हमें यह विदित होना चाहिये कि स्वरों के साकार रूप का कैसे दर्शन हुआ, जिसका उल्लेख न तो महर्षि भरत ने ही किया, और न आचार्य जी ने ही इस विषय पर कोई प्रकाश डाला है। इसी प्रकार आपने गन्धार स्वर की सिद्धि करने के लिये जिस विधि का निर्देश किया है, वह भी युक्तिसंगत नहीं। आपने लिखा है कि चौथा तार वहाँ मिला लिया जाय, जहाँ षड़ज का तीव्र गन्धार बोलता हो। यहाँ पुनः संशय उत्पन्न होता है कि गन्धार क्या, और वह ध्वनि षड़ज स्वर से कितनी ऊँची है ? अतएव सिद्ध होता है कि षड़ज ग्रामिक स्वरों की सिद्धि की विधि, अथवा षड़जग्रामिक स्वरों को साकार रूप में लाने की विधि, भ्रांति पूर्ण है।

उपरोक्त निर्दशित विधि से ऐसा भासित होता है कि स्वरों को साकार रूप में लाने वाला व्यक्ति, स्वरों से, तथा उनके अन्तरालों से भली भाँति

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

परिचित है, क्योंकि आचार्य जी लिखते हैं कि पांचवां तार मध्यम, छटा तार पचम और चौथा तार तीव्र गंधार पर मिला लिया जाय। तो ऐसा करने वाला व्यक्ति मध्यम, पंचम व गन्धार से अपरिचित कैसे रह सकता है ? उसे इन स्वरों का पूर्णतया बोध है। यदि इन स्वरों के अन्तरालों को वह नहीं जानता तो उसको पाँचवा तार मध्यम, छटा तार पंचम और चौथा तार गान्धार पर मिला लो, यह कहना ही सारहीन है तथा कोरी कल्पना है। यदि उपरोक्त स्वरों का ज्ञान उस व्यक्ति को है, ऐसा मानें, तो क्या वह रिषभ शुद्ध, गान्धार धैवत, निषादादि स्वरों से परिचित न होगा ? यदि आचार्य जी ऐसा स्वीकार करते हैं कि षड़ज ग्रामिक स्वरों की सिद्धि करने वाला व्यक्ति स्वर ज्ञाता है तो उसके लिये यह विधि, कि नवतन्त्री के नौ तारों को प्रथम तार मन्द्रतम रंजक ध्वनि षड़ज, द्वितीय रिषभ, तृतीय गांधार चतुर्थ अन्तर गांधार, पंचम मध्यम, छटी पंचम, सातवीं धैवत, आठवीं निषाद तथा नवीं काकली निषाद पर क्रम पूवंक एक के बाद दूसरी इस प्रकार मिला लेना, अधिक युक्ति संगत एवं सुबोध होगी।

इसी प्रकार से सितार पर षड़जग्रामीय स्वरों की उत्पत्ति बताते हुए आप ने लिखा है:—

(अ) किसी सितार पर केवल बाज का तार रहने दें, पर्दे सब हटा दें। बाज के तार को इतना खींचें कि वह कर्णमधुर ध्वनि में कहीं भी बोलने लगे। यह ध्वनि मन्द्र मध्यम है।

(आ) अटक और घुड़च के ठीक बीचोंबीच एकपर्दा इस प्रकार बाँधें कि उस पर मध्य मध्यम बोलने लगे।

(इ) मुक्त तार अर्थात् केवल मेरू के सहारे बोलने वाले तार की ध्वनि को 'षड़ज' मानकर एक पर्दा वहाँ बाँधें, जहाँ इस नवीन षड़ज का 'पंचम' बोलता हो। यह ध्वनि मध्य सप्तक का षड़ज है।

(ई) एक पर्दा वहाँ बाँधें, जहाँ मध्य सप्तक के षड़ज का पंचम बोलता हो।

(उ) एक पर्दा वहाँ बाँधें, जहाँ मध्य सप्तक के मध्यम को 'षड़ज' मानने से उसका मध्यम बोलता हो। यह मध्य सप्तक का निषाद है।

(ऊ) मध्य सप्तक के निषाद को 'षड़ज' मानकर एकपर्दा अटक की ओर वहाँ बाँधे जहाँ इस नवीन 'षड़ज' का अवरोहगतिक मध्यम बोलता हो। यह मध्यम मध्य सप्तक का 'गान्धार' है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(ए) एक पर्दा वहाँ बाँधें, जहाँ मध्य सप्तक के षड्ज की अपेक्षा तीव्र गान्धार बोले। यह मध्य सप्तक का भरतोक्त अन्तर गान्धार है।

(ऐ) एक पर्दा वहाँ बाँधें, जहाँ 'अन्तर गान्धार' को षड़ज मानने पर इस नवीन षड़ज का 'मध्यम बोलता हो। यह मध्य सप्तक का धैवत है। मध्य सप्तक के मध्यम को षड़ज मानने पर यह धैवत उसका अन्तर गांधार होगा।

(ओ) एक पर्दा वहाँ बाँधें, जहाँ अन्तर 'अन्तर गन्धार' को षड़ज मानने पर इस नवीन षड़ज का पंचम बोलता है। यह मध्यम सप्तक का तीव्र या काकली निषाद है।

(औ) धैवत के पर्दे को 'षड़ज' मानकर एक पर्दा अटक की ओर वहाँ बाँधिये, जहाँ इस नवीन पड़ज का अवरोह गतिक मध्यम बोलता हो। यह मध्य सप्तक का भरतोक्त रिषभ है।

यह विधि भी पूर्व विधि के समान भ्रांति जनक है। इन दोनों विधियों से स्पष्ट होता है कि षड़ज ग्रामिक स्वरों की उपलब्धि करने वाले को स्वरान्तरालों का पूर्णतया ज्ञान है जबकि ऐसा नहीं। आप कहते हैं कि सितार पर प्रथम मुक्त तार को मंद्रतम आकर्षक ध्वनि में मिला लिया जाय जो कि मन्द्र मध्यम होगा। अब फिर वही शंका उत्पन्न हो गई कि मन्द्र मध्यम क्या, जब कि हम न तो मध्यम के नाम से परिचित हैं और न ही इसके अन्तराल से।

आगे चलकर आपने लिखा है कि मुक्त तार को षड़ज मानकर एक पद वहाँ बाँधें जहाँ इस षड़ज का पंचम बोलता हो। अब पुनः भ्रम होता है कि षड़ज का पंचम क्या और वह मुक्त तन्त्री से कितना ऊँचा अर्थात् पर्दा कहाँ बाँधें जबकि हम पंचम के नाद से अनभिज्ञ हैं।

इसी भांति सप्त स्वरों, बाईस श्रुतियों, दोनों ग्रामों की चौदह मूर्च्छनाओं, जातियों के नाम संस्कार में भी महत्वपूर्ण रहस्य निहित होगा। जब भी किसी वस्तु का नाम संस्कार किया जाता है, तब उस वस्तु के गुणों को दृष्टि में रखते हुये उपयुक्त नाम रखा जाता है। उदाहरणार्थ वायुयान जलयान आदि नामों से उनकी सार्थकता सिद्ध होती है। इसी प्रकार जब हम किसी बालक या बालिका का नाम संस्कार करते हैं तो उसके नाम संस्कार में भी माता-पिता, भाई बहिन एवं बन्धुजनों की उस नाम के अनुकूल भावनायें निहित होती हैं और हम उन भावनाओं के अनुकूल ही नाम संस्कार करते हैं। नाम संस्कार करते समय मानव की भावना कार्यरत रहती है। हमारे संगीत के प्रकांड विद्वान् महर्षि आदि ने भी स्वर, श्रुति, ग्राम, मूर्च्छना, जाति आदि के नाम बिना सोचे समझे नहीं रखे होंगे।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

इनका नाम रखने में भी उनका कोई न कोई लक्ष्य अवश्य रहा होगा ऐसा हमारा दृढ़ विश्वास है। इसलिए जब तक हमें स्वर, श्रुति, मूर्च्छना, ग्रामजाति इत्यादि के नामों में निहित रहस्य का पता न होगा, तब तक हमारा संगीत अधूरा ही रहेगा। कारण यह है कि उपरोक्त विषयों के नामों के रहस्य से पूर्णतया परिचित होने पर ही हम निर्णय कर सकते हैं कि किस स्वर का क्या गुण है अथवा उसकी क्या प्रकृति है किस श्रुति व स्वर संयोग से किस रस की अभिव्यक्ति होती है और अमुक स्वर युक्त रागों का गायन समय क्या होना चाहिए ? उपरोक्त विषय अस्पष्ट होने के कारण हमारा रागों का समय निर्धारण रागों की रसाभिव्यक्ति, रागों की प्रकृति अथवा गुण, एवं राग वर्गीकरण जैसी अनेक महत्वपूर्ण समस्यायें आज भी हमारे समक्ष ज्यों की त्यों बनी हुई हैं। इसलिये इसमें कोई संदेह नहीं कि जब तक हमें संगीत का शास्त्रीय ज्ञान भली प्रकार न होगा तब तक हमारा क्रियात्मक संगीत भी वैज्ञानिक एवं प्रभावशाली नहीं हो सकता। अतएव जितना संगीत के क्रियात्सक पक्षकी ओर बल देना आवश्यक है उतना ही उसका शास्त्रीय ज्ञान भी एक योग्य कलाकार के लिए या कला की उन्नति के लिए आवश्यक है। उपरोक्त सिद्धान्तों पर अपने अपने ढंग से कई एक ग्रन्थकारों ने अपने विचारों को अभिव्यक्त किया है परन्तु वह सन्तोषप्रद नहीं। अत्एव हमारा विद्वानों से अनुरोध है कि वे इस प्रकार के महत्वपूर्ण विषयों की खोज में सलग्न रहें।

अनेक कलाकार प्रायः यह कहते हैं कि संगीत का शास्त्रीय ज्ञान या संगीत की शास्त्र सम्बन्धी चर्चा से क्रियात्मक संगीत को कोई लाभ नहीं। हम तो यह जानते हैं कि तोड़ी का रिषभ सुल्तानी का गन्धार, दरबारी का गन्धार किस प्रकार से लगाना चाहिए। परन्तु ऐसा विचार रखने वालों को ध्यान रहे कि इस उपरोक्त रागों के स्वरों में अन्तर बताने वाला भी संगीत शास्त्र ही है। यदि किसी कलाकार को संगीत का शास्त्रीय ज्ञान न होगा तो उसका क्रियात्मक संगीत भी अपूर्ण एवं दोषयुक्त होगा।

प्रस्तुत ग्रन्थ में मैंने क्रियात्मक पक्ष पर ही अधिक ध्यान दिया है और संगीत के शास्त्रीय पक्ष की चर्चा अत्यन्त संक्षेप में की है। मेरा 'अभिनव

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

संगीत प्रकाश' ग्रंथ जो कि विशुद्ध शास्त्र पक्ष से ही सम्बन्धित होगा, लिखा जा रहा है, जिसमें मैंने अपनी बुद्धि एवं अनुभव के आधार पर अनेक अस्पष्ट समस्याओं को सुलझाने का प्रयत्न किया है ! आशा है, थोड़े ही समय में प्रकाशित होकर वह संगीत जिज्ञासुओं के सन्मुख उपस्थित होगा।

इस परिवर्तनशील संसार का प्रत्येक पदार्थ परिवर्तनशील है । समय के साथ-साथ संगीत भी बदलता रहा परन्तु हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि संसार के कतिपय मूल सिद्धान्त सदैव स्थिर रहते हैं उदाहरणतया, सूर्योदय, रात्रि आगमन, ऋतु परिवर्तन आदि । ये सब सदैव समान रूप से गतिमान रहते हैं जिनमें परिवर्तन हो ही नहीं सकता । तद्वत हमारे धर्म एवं संस्कृति के मूल सिद्धान्त भी कभी नहीं बदलते । समय के प्रभाव से भले ही हम अपनी संस्कृति के अनुकूल न चलें परन्तु फिर भी कुछ सिद्धान्त ऐसे होते हैं, जिन्हें हम त्याग भी नहीं सकते । उन्हीं मूल सिद्धान्तों के आधार पर हस वा हमारी संस्कृति जीवित हैं । यह कहना अनुचित नहीं होगा कि सगीत कला के भी कुछ मूल सिद्धान्त दृढ़ अपरिर्वतित तथा स्थिर रहते हैं । उदाहरण के लिए स्वर सम्वाद चतुश्चतुश्चुतुश्चैव का सिद्धान्त आदि । हां, संगीत का वाह्य पक्ष समय-समय पर बदलता रहा । औरंगजेब के युग के पश्चात् ब्रिटिश शासन काल में जबकि भारत छोटी-छोटी रियासतों में वट चुका था, वहां पर आश्रित कलाकार अपनी उदर पूर्ति के लिए अपने गायन द्वारा राजाओं, को प्रसन्न करना ही अपना लक्ष्य समझते थे । राजाओं को प्रसन्न करने के लिए उन्होंने अनेक रसिक एवं अश्लील पदों की रचना की जो कि उस समय अनुकूल थे परन्तु अब नहीं । वर्तमान युग में उन पदों का कोई स्थान नहीं है।

अतः स्वतन्त्र भारत के नव निर्माण में जहां अनेक अनुभवी एवं योग्य व्यक्ति जुटे हुए हैं। वहाँ कलाकारों का भी कर्त्तव्य हो जाता है कि वे भी कला द्वारा भारत की उन्नति में सम्पूर्ण सहयोग प्रदान करें ।

इसी लक्ष्य को दृष्टि में रखते हुये मैंने अपने (प्रस्तुत) 'अभिनव संगीत रत्न' में भक्तिमय पदों को ही अधिकतर स्थान दिया है। इसका कारण यह है कि बालकों के हृदय में शुभ सात्विक भावनाओं को जागृत करने में वे सहायक सिद्ध होंगे । बाल्यकाल से ही बालकों के हृदय में जिस प्रकार के भाव अंकित कर दिये जायेंगे, वे ही भाव युवावस्था एवं वृद्धावस्था तक उनके साथ रहेंगे जब बालकों का मन शुद्ध, पवित्र, सात्विक होगा तभी वे आने वाले भविष्य में अपने हित की दूसरों के हित की देश व धर्म के हित की कल्पना को साक्षात् कर सकेंगे ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

भक्तिपूर्ण पदों को ग्रंथ में स्थान देने का दूसरा कारण यह भी है कि संगीत में जितना महत्व प्राप्त है उतना ही शब्द को भी, क्योंकि स्वर का आश्रय लेकर हम शब्दों के भावों को प्रकट करने में पूर्णतया समर्थ होते हैं। यदि शब्दों के भाव ही अश्लील होंगे तो उनके भावों को प्रकट करने में गायक कलाकार संकोच करेंगे जिससे उनका गायन नीरस हो जायगा। अतः संगीत में पद रचना का भी विशेष महत्व है यह हमें विस्मृत नहीं होना चाहिए।

'अभिनव संगीत रत्न' में मैंने प्रारम्भिक विद्यार्थियों की सुविधा के लिये पं० भारतखण्डे जी की स्वर लिपि को स्थान दिया है। मैं जानता हूं कि यह स्वर लिपि इतनी सूक्ष्म नहीं, फिर भी मैंने विद्यार्थियों की सुविधा के लिए अथवा इस ग्रंथ के प्रचार हेतु इस के प्रथम छः भागों में इसी स्वर-लिपि का प्रयोग किया है। तदतिरिक्त आगामी श्रेणी के विद्यार्थियो के लिये इसके अगले चार भागों में गुरुदेव विष्णु दिगम्बर पलुस्कर गायनाचार्य जी की सूक्ष्म स्वर-लिपि में पदों को निबद्ध किया जायगा जिससे आगामी श्रेणी के विद्यार्थियों को कोई असुविधा न होगी। वे भली प्रकार से इन ग्रन्थों से सहायता ले सकेंगे, ऐसी मुझे आशा है। इसी प्रकार राग वर्गीकरण में भी हम अनेक कठिनाइयों का अनुभव करते हैं, परन्तु जब तक कोई उचित अथवा वैज्ञानिक मार्ग दृष्टि गोचर नहीं होता तब तक वर्तमान प्रचलित थाट पद्धति का ही अनुसरण किया जाना चाहिए। थाट पद्धति भी इस दृष्टि से अपूर्ण है फिर भी अन्य पद्धति के अभाव के कारण मैंने रागों के लक्षण गीतों को थाट पद्धति के अनुरूप ही स्वर निबद्ध किया है।

अनेक अप्रचलित रागों के प्रचार रूप में न आने का मुख्य कारण एक यह भी है कि उन रागों का शास्त्रीय परिचय तो यत्र तत्र ग्रन्थों में मिल जाता है, परन्तु उन रागों की प्रकृति अथवा उसके चलन के अनुसार उचित बंदिशें प्राप्त नहीं होती। जब तक किसी राग में उसके चलन के अनुसार पद रचना ठीक नही होगी तब तक उस राग को गाने में सुविधा प्रतीत नहीं होती। अनेक प्रचलित रागों की सम्पूर्ण गायन शैलियों की बंदिशों का अभाव है वे एवं अनुपलब्ध हैं जिस कारण उनको कलाकार गाने में अथवा प्रचार रूप में लाने में कठिनाई का अनुभव करते हैं। इसी अभाव की पूर्ति के लिये मैंने अपने 'अभिनव संगीत रत्न' के दस भागो में लगभग दो सौ रागों की नवीन पद रचनायें स्वरबद्ध स्वर मालिका करने का संकल्प किया है। अभी इस ग्रन्थ के दो भाग ही प्रकाशित होकर जनता के समक्ष आ रहे हैं। प्रत्येक राग में स्वरमालिका लक्षणगीत विलम्बित ख्याल द्रुत ख्याल तराना, ध्रुपद धमार आदि गायन शैलियों को अपनाया गया है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

इस पुस्तक में प्रयुक्त चिन्हों का परिचय

रे, ग, ध, नि, — इन स्वरों के नीचे (—) इस प्रकार आड़ी रेखा लगी हो तो उन स्वरों को कोमल स्वर समझना चाहिये अन्यथा शुद्ध ।

म — इस प्रकार लिखा हुआ मध्यम, कोमल अथवा शुद्ध मध्यम समझना चाहिये । तीव्र मध्यम के लिये स्वर के ऊपर खड़ी लकीर होगी । जैसे—मं ।

स्वर के ऊपर बिन्दु होने से उस स्वर को तार सप्तक का समझना चाहिए । यही बिन्दु जब स्वर के नीचे हो तब वह स्वर मन्द्र सप्तक का होगा । जब स्वर बिना बिन्दु के हो तब वह मध्य सप्तक का स्वर समझना चाहिए । जैसे—
रें—तार सप्तक का स्वर ।
ध़—मंद्र सप्तक का स्वर ।
म—मध्य सप्तक का स्वर ।

‿ — इस प्रकार के चिन्ह के अन्तर्गत आये हुये स्वरों का एक ही मात्रा में उच्चारण करना चाहिए । जैसे—रेगमप यह स्वर समूह एक ही मात्रा में उच्चारण किया जाना चाहिए ।

◡́ — इस प्रकार के चिन्ह में दिये गये स्वरों का उच्चारण एक मात्रा के विभागानुसार उसी मात्रा में होना चाहिये । जैसे (सा, रेम) इसका अभिप्राय यह कि सा, स्वर आधी मात्रा का है और रेम, स्वर आधी मात्रा के—अतएव एक मात्रा में सा, रेम कहते हुए सा पर आधी मात्रा विश्राम करने के पश्चात रेम स्वर उच्चरित हों ।

⌒ — यह चिन्ह मींड दिखाने के हेतु एक स्वर के ऊपर से दूसरे स्वर तक प्रयुक्त है जैसे सां⌒प ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

—	एक स्वर को एक या एक से अधिक बार आकार द्वारा बोलने के लिए स्वर के आगे लम्बी लकीर का प्रयोग किया गया है। जैसे सा — —इसका अभिप्राय है कि सा स्वर बोलकर उसी को दो मात्रा आगे बढ़ाया जाय।
ऽ	अवग्रह का प्रयोग शब्द के वर्ण को बढ़ाने के हेतु किया गया है। जैसे (श्याऽऽम) अभिप्राय यह कि श्याम शब्द का उच्चारण चार मात्राओं में करना है। तान में भी अवग्रह प्रयुक्त है।
नि सा	कहीं कहीं स्वर के ऊपर छोटे टाइप में स्वर दिया गया है। यह कण स्वर कहलाता है। इसका प्रयोग गायन में रंजकता का वर्धक होता है।
×	यह चिन्ह गायन में ताल का सम दिखाता है। सम को पहली ताली मान कर शेष तालियों के नम्बर दिये हैं जैसे २, ३, या ४।
०	यह चिन्ह ताल के खाली स्थान का सूचक है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

इस पुस्तक में प्रयुक्त तालों का पूर्ण परिचय

ताल दादरा—मात्रा ६ । ३, ३ मात्राओं के दो विभाग ।
१, पर ताली और ४ पर खाली ।

१	२	३	४	५	६
धा	धिं	ना	धा	तिं	ना
×			०		

ताल झपताल—मात्रा १० । २, ३, २, ३, मात्राओं के चार विभाग ।
१, ३, ८ पर ताली और ६ पर खाली ।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
धी	ना	धी	धी	ना	ती	ना	धी	धी	ना
×		२			०		३		

ताल एकताल—मात्रा १२ । २, २, मात्राओं के ६ विभाग । १, ५, ९
११ पर ताली और ३, ७, पर खाली ।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
धिं	धिं	धागि	तिरकिट	तू	ना	क	त्ता	धागि	तिरकिट	धी	ना
×		०		२		०		३		४	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ताल चारताल :—मात्रा १२। २, २ मात्राओं के ६ विभाग। १, ५, ९ ११ पर ताली और ३, ७ पर खाली।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
धा	धा	दिं	ता	किट	धा	दिं	ता	तिट	कत	गदि	गन
×		०		२		०		३		४	

ताल आड़चारताल—मात्रा १४। २, २ मात्राओं के ७ विभाग। १, ३, ७, ११, पर ताली और ५, ९, १३ पर खाली।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४
धी	तिरकिट	धीं	ना	तू	ना	क	त्ता	तिरकिट	धी	ना	धी	धी	ना
×		२		०		३		०		४		०	

ताल धमार—मात्रा १४। ५, २, ३, ४, मात्राओं के ४ विभाग। १, ६, ११ पर ताली और ८ पर खाली।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४
क	धि	ट	धि	ट	धा	ऽ	ग	ति	ट	ति	ट	ता	ऽ
×					२		०			३			

ताल तीनताल अथवा (त्रिताल)—मात्रा १६। ४, ४ मात्राओं के चार विभाग। १, ५, १३ पर ताली और ९ पर खाली।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				२				०				३			

ताल तिलवाड़ा—मात्रा १६। ४, ४ मात्राओं के ४ विभाग। १, ५, १३, पर ताली और ९ पर खाली।

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६
धा	तिरकिट	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	तिरकिट	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं
×				२				०				३			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग खमाज

परिचय

इस राग में निषाद दोनों, अन्य शुद्ध स्वर लगते हैं। आरोह में निषाद शुद्ध और अवरोह में निषाद कोमल का प्रयोग किया जाता है। आरोह में रिषभवर्जित है। इसका वादी स्वर गंधार और सम्वादी स्वर निषाद है। इसकी उत्पत्ति खमाज थाट से हुई है। यह जनक राग कहलाता है। गायन समय रात्रि का दूसरा प्रहर। जाति षाड़व सम्पूर्ण। इस राग में प्रायः ठुमरी अंग की प्रधानता रहती है। इस राग में धैवत और मध्यम की संगत अति प्रिय और आकर्षक प्रतीत होती है। जैसे ध म प ध म। इस राग में 'ग-म नि ध प ध म ग प म ग' स्वर समूह दिखाने से अन्य समन स्वर के रागों से पृथकत्व स्पष्ट होता है।

आरोह—सा ग म प ध नि सां।

अवरोह—सां नि ध म प ध म ग, प म ग रे सा। अथवा सरल रूप में अवरोह सां नि ध प म ग रे सा। भी ले लिया जाता है।

पकड़

निध, मप, ध मग।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग खमाज आलाप

सा ग म ग रे सा, नि़ सा ग म प, ध म ग, प म ग, रे सा, नि़ ध़ सा,
सा ग म प, ग म ध प, ध म प म ग, म ग रे सा, नि़ सा ग म प, ग म ध
प, ध म प म ग, ग म ध नि ध प, ध म प म ग, ग रे सा, नि़ सा ग म प,
ध ग म नि ध प, ध म प म ग, ग म प ध नि ध प म ग, प म ग रे सा,
सा ग म प, ग म प ध, नि ध प ध ग म, नि ध प, ध म प म ग, ग म प ध
नि सां नि ध प ध सां, नि ध म प ध म ग, प म ग रे सा, नि़ सा ग म प,
ग म प ध प, नि ध प, ध म प म ग, ग म प ध नि सां नि ध, प ध नि सां,
रें सां नि ध, नि सां, सां नि ध प म ग, म प ध, प ध नि सां, सां गं रें सां
नि ध प, प ध नि सां नि ध, प ध सां, नि ध म प ध, म ग प म ग रे सा,
ग म प ध नि नि सां, ध नि सां रें सां नि ध, प ध नि सां, रें सां नि ध, म
प ध म ग, ग म प ध नि नि सां, सां नि ध, प ध सां, गं मं गं रे सां नि ध सां,
सां नि ध प ध नि सां, सां नि ध म प ध म ग, प म ग रे सा, सा ग म,
ग म प, म प ध, प ध नि, ध नि सां, सां गं मं, गं रें सां, नि सां नि ध,
प ध सां रें मं गं, नि सां नि सां पनि सांरें सां नि ध, म प ध म ग, गम
पध नि नि सां, गं सां, नि सां गं, मं गं रें गं नि सां, सां नि ध प, सां रें सां,
सां नि ध, प ध नि सां, नि सां रें ध सां नि ध प, प ध, सां, नि ध, म प ध,
म ग, ग सा। सा ग म प, प म ग, ग म प ध नि ध, ध प म ग, ग म प ध

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

नि नि सां, सां नि ध प ध म, प म ग, ग म प ध नि नि सां, रें सां नि ध, प ध नि सां नि ध प म ग, ग प म ग, ध प म ग, नि ध प म ग, नि सां नि ध प म ग, ग म प धनि नि सां, रें सां गं रें सां गं मं गं रें सां, रें सां नि ध, सां नि ध प ध प म, प म ग, ग म प ध नि नि सां, गं मं गं रें सां, नि ध प ध सां, सां नि सां, नि ध प ध सां रें गं रें सां, नि ध प ध नि नि सां, गं मं गं रें सां, नि ध प ध सां, सां नि सां, नि ध प ध सां रें गं रें सां, नि ध प ध नि नि सां, नि ध म प ध नि सां, रें सां नि ध, प ध सां, गं मं गं रें सां, सां नि ध प, प ध नि सां, नि सां रें सां नि ध प ध सां, नि ध प म ग रे सा, सा ग म प ध नि सां, सां नि ध प म ग, ग म प ध नि ध प म ग, ग म प ध सां, नि सां नि ध, प म ग, ग म प ध नि नि सां, गं मं गं रें सां, नि सां, प ध सां नि ध, म ग, ग म ध नि सां, ध नि सां, रें सां नि ध, सां नि ध प म ग, ग म ध नि सां सां नि ध प म ग, प म ग, रे सा, ग म ग रे सा, प म ग, म ग रे सा, ग म ध प, ध म ग, प म ग रे सा, ग म नि ध प, ध म ग, प म ग रे सा, ग म ध नि सां, नि सां नि ध, प म, प ध सां नि ध, म पधि नि सां, नि ध, म प ध निसां रें सां नि ध, म प ध म ग, प म ग रे सां ।

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग खमाज तानें

१- साग मप गम पध निसां निध पम गऽ ।

२- साग मप धनि सांरें सांनि धप मग रेसा ।

३- गम पध मप धनि सांनि धप मग रेसा ।

४- गम पध निसां रेंसां निध पम गरे साऽ ।

५- साग मग मप धप धसां निध पम गऽ ।

६- साग मग रेसा निसा गम पध गम गऽ ।

७- गम पम गग रेसा निसा गम पध निसां ।

८- साग मग रेसा निसा गम पध निनि सांऽ ।

९- सांनि धप मग रेसा गम पध निनि सांऽ ।

१०- धनि सांरें सांनि धप गम पध निनि सांऽ ।

१२- सांरें गंरें सांनि धप गम पध निनि सांऽ ।

१३- सांरें सांनि धप धनि सांनि धप मग रेसा ।

१४- साग मग मप धप धनि सांसां गंमं गंरें सांनि धप मग रेसा निसा गम पध निसां ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

१५- साग मग रेसा ऩिसा गम पध पम गम पध निसां रेंसां निध पम गम गरे
साऽ ।

१६- गम गग रेसा पम गग रेसा धप मप मग रेसा निनि धप मग रेसा गम
पध निसां गंगं मंगं रेंसां निध पम गरे साऽ ।

१७- साग मप गम पध मप धनि पध निसां धनि सांसां गंमं गंरें सांनि धप मग
रेसा ।

१८- गम पप मप धध पध निनि धनि सांसां रेंसां निध पम गम पध निनि
सांरें सांऽ ।

१९- सांसां गंमं गंरें सांनि धप मग रेसा गम पध मप धनि सांरें सांनि धप मग
रेसा ।

२०- धनि सांसां गंरें सांनि धप धनि सांरें सांनि धप गम पध निसां निध पम
गरे साऽ ।

२१- पध निसां गंमं गंगं रेंसां निध पम गम पध निसां रेंसां निध पम गम
गरे साऽ ।

२२- सांनि धप मग रेसा ऩिसा गम पध निसां गंमं गंरें सांनि धप मप मग
रेसा ऩिसा ।

२३- गम पध निसां गंगं मंगं रेंसां निध पम गम पध निसां गंगं रेंसां निध पम
गम पध निसां रेंसां निध पम गम पध निसां निध पम गम पम गम पध
निनि सांऽ ।

२४- साग मग रेसा ऩिसा गम पम गम पध पम गम पध निसां निध पम गम

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

पध निसां रेंसां निध पम गम पध निसां गंगं रेंसां निध पम गम पध निसां गंगं मंगं रेंसां निध पध सांनि धप मग रेसा निसा ।

२५- गम गग रेसा गम पम गग रेसा गम पध पम गग रेसा गम निनि धप मग रेसा गम पध निसां निनि धप मग रेसा गम पध निसां रेंसां निध पम गम पध निसां गंगं रेंसां निध पम गम पध निसां गंगं मंगं रेंसां निध पम गम धनि सांऽ ।

—०—०—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग खमाज स्वर मालिका

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

सा ग म प	ग म प ध	नि̲ ध — म	प ध — म
०	३	×	२
ग — सा ग	म — ग म	प — प ध	नि̲ ध प ध
०	३	×	२
नि सां नि̲ ध	प म ग म	नि̲ ध प म	ग रे सा —
०	३	×	२

अन्तरा

सा ग म प	ग म प ध	ग म ध नि	सां — नि सां
०	३	×	२
नि नि सां सां	नि सां नि̲ ध	सां गं — मं	गं रें सां नि̲
०	३	×	२
ध ग — म	ग सा ध़ नि़	सा ग — म	ग रे सा —
०	३	×	२

राग खमाज लक्षण गीत

सब मिल राग खमाज को गाइये,
दोऊ निषाद अवरोहन कोमल,
आरोहन में रिषभ छुपाइये,
ग वादी अरु नी सम्वादी,
थाट खमाज शास्त्र सब मानत,
द्वितिय प्रहर निशि करत गान गुनि,
ध म संगत सों सब को रिझाइये ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

ग	म	प	ध	नि	—	सां	रें	ध	सां	नि	ध	प	ध	म	ग
स	ब	मि	ल	रा	ऽ	ग	ख	मा	ऽ	ज	को	गा	ऽ	इये	ऽ
०				३				×				२			
सा	ग	म	प	प	ध	ग	म	प	सां	नि	ध	प	ध	म	ग
दो	ऊ	नि	पा	ऽ	द	अ	व	रो	ऽ	ह	न	को	ऽ	म	ल
०				३				×				२			
ग	म	प	ध	नि	नि	सां	—	रें	नि	ध	प	प	ध	म	ग
आ	ऽ	रो	ऽ	ह	न	में	ऽ	रि	ष	भ	छु	पा	ऽ	इये	ऽ
०				३				×				२			

अन्तरा

ग	—	ग	म	नि	ध	प	ध	नि	—	सां	नि	सां	—	सां	—
ग	ऽ	वा	ऽ	दी	ऽ	अ	रू	नी	ऽ	सं	ऽ	वा	ऽ	दी	ऽ
०				३				×				२			
सां	गं	गं	मं	गं	रें	सां	नि	—	नि	सां	सां	ध	सां	नि	ध
था	ऽ	ट	ख	मा	ऽ	ज	शा	ऽ	स्त्र	स	ब	मा	ऽ	न	त
०				३				×				२			
ग	म	ग	सा	ग	म	प	ध	ग	म	प	म	सां	नि	ध	प
द्वि	ति	य	प्र	ह	र	नि	शि	क	र	त	गा	ऽ	न	गु	नि
०				३				×				२			
ध	म	प	म	ग	रे	सा	—	ग	म	प	ध	सांनि	धप	मग	रेसा
ध	म	सं	ऽ	ग	त	सों	ऽ	स	ब	को	रि	झाऽ	ऽऽ	इऽ	येऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग खमाज विलंबित ख्याल १

गोकुल गांव को घनश्याम,
कालिन्दी तट वेणु बजाई।
कारी नाग नाथ बस कीनो।
तीन लोक जय जय ज़य ध्वनि गाई।

स्थायी एकताल मात्रा १६

								ग	म	प	पधपध
								गो	ऽ	ऽ	कुऽलऽ
								३		४	
ग	म	नि	ध	प	ध	म	ग	ग	म	प	म
गां	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	व	को	ऽ	ऽ	ऽ
×		०		२		०		३		४	
गरे	ग	नि़	सा	सा	ग	म	प	ध	गम	नि	ध
घऽ	ऽ	ऽ	न	श्या	ऽ	ऽ	म	का	लिंऽ	ऽ	दी
×		०		२		०		३		४	
नि	सां	ध	सां	निध	पध	म	ग				
त	ट	वे	ऽ	णुऽ	बऽ	जा	ई				
×		०		२		०					

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

अन्तरा

								ग	म	ध	ध
								का	ऽ	ऽ	री
								३		४	
नि	—	सां	सांरें	ध	सां	नि	धप	ध	सां	सां	—
ना	ऽ	ऽ	गऽ	ना	थ	ब	सऽ	की	ऽ	नो	ऽ
×		०		२		०		३		४	
सां	गं	मं	गंरें	गं	नि	सां	सां	प	ध	सां	रें
ती	ऽ	ऽ	ऽऽ	न	लो	ऽ	क	ज	य	ज	य
×		०		२		०		३		४	
गं	नि	सां	सां	पनिसांरें	सानिधप	ध	मग				
ज	य	ध्व	नि	गाऽऽऽ	ऽऽऽऽ	ऽ	ईऽ				
×		०		२		०					

CC0. In Public Domain, Digitization by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग खमाज विलम्बित ख्याल २

——

राजन के राज महाराज,
तीन लोक वाको राज ।
शरण लेत जाकी कोटि कटत पाप,
बनत बिगरे सगरे काज ।

स्थायी तिलवाड़ा मात्रा १६

												ग	म	प	ध
												रा	ऽ	ब	न
												३			
नि	—	सां	—	सां	रें	ध	सां	नि	धप	ध	म	पम	ग	रे	सा
के	ऽ	रा	ऽ	ज	म	हा	ऽ	रा	ऽऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	ज
×				२				०				३			
गरे	ग	नि	सां	सा	ग	म	निध	नि	सां	सांनिधप	मगरेसा	ग	म	प	ध
तीऽ	न	लो	ऽ	क	वा	ऽ	ऽ	को	ऽ	राऽऽऽ	ऽऽजऽ	रा	ऽ	ज	न
×				२				०				३			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

			ग म निध नि
			श र णऽ ले
			३
सां सां सां —	सां सां गं गं	मं गंरें गं नि	सां — — सां
ऽ त जा ऽ	की को ऽ टि	क टऽ त पा	ऽ ऽ ऽ प
×	२	०	३
निनिसांरें सां नि धप	ध ग म प	ध नि सांनिधप मगरेसा	
बऽऽऽ न त बिऽ	ग रे ऽ स	ग रे काऽऽऽ ऽऽजऽ	
×	२	०	

OO

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग खमाज द्रुत ख्याल १

—:०:—

मैं तो साँवरी सूरत पर वारी रे,
घुंघर वार श्याम मुख सोहत,
नैना काजर कारी रे।
शीश मुकुट गले माल विराजे,
झनन झनन पग पैंजनी बाजे,
पीत बसन तन बारी रे।

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

														मैं	तो
सां	नि	ध	प	ग	म	प	ध	नि	—	सांनि	सां	निध	पध	प	ध
सां	व	री		र	त	प	र	वा	ऽ	रीऽ	ऽ	ईऽ	ऽऽ	मैं	तो
०				३				×				२			
ग	म	ग	रे	ग	नि़	सा	सा	ग	म	प	ध	ग	म	ग	ग
घुं	ऽ	ध	र	बा	ऽ	र	श्या	ऽ	म	मु	ख	सो	ऽ	ह	त
०				३				×				२			
ग	म	प	ध	नि	—	सां	सां	नि	सां	निंसां	रें	निध	पध,	प	ध
नै	ऽ	ना	ऽ	का	ऽ	ज	र	का	ऽ	रीऽ	ऽ	रेऽ	ऽऽ,	मैं	तो
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ग म प ध	नि नि सां सां	नि सां नि सां	ध सां नि ध
शी ऽ श मु	कु ट ग ले	मा ऽ ल वि	रा ऽ जे ऽ
०	३	×	२
सां गं गं मं	गंरें गं नि सां	नि — सां सां	ध नि ध प
झ न न झ	नऽ न प ग	पै ऽ ज नी	वा ऽ जे ऽ
० .	३	×	२
ग म प ध	नि नि सां सां	नि सां निसां रें	निध पध, प ध
पी ऽ त व	स न त न	धा ऽ रीऽ ऽ	रेऽ ऽऽ, मैं तो
०	३	×	२

———

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग खमाज द्रुत ख्याल २

मानत नाहीं श्याम सुन्दर, गोकुल को सांवरिया रे।
ग्वाल बाल संग लिये, रोकत मोरी डगरिया रे।
मैं जल जमुना भरन जात, लपक झपक मोरी।
फोर दीनी, शीश की गगरिया रे।

स्थायी ताल दादरा मात्रा १६

सा	सा	सा	ग	—	म	प	—	प	ध	ग	म
मा	न	त	ना	ऽ	हीं	श्या	ऽ	म	सुं	द	र
×			०			×			०		
प	सां	नि	ध	प	ध	गम	पध	पध	म	ग	—
गो	कु	ल	को	ऽ	सां	वऽ	रिऽ	याऽ	रे	ऽ	ऽ
×			०			×			०		
नि	—	नि	सां	—	सां	ध	सां	नि	ध	प	ध
ग्वा	ऽ	ल	बा	ऽ	ल	सं	ऽ	ग	लि	ये	ऽ
×			०			×			०		
सां	नि	ध	प	प	ध	गम	पध	पध	म	ग	—
रो	क	त	मो	री	ड	गऽ	रिऽ	याऽ	रे	ऽ	ऽ
×			०			×			०		

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitization by eGangotri

अन्तरा

गम	नि	ध	नि	सां	सां	सां	सां	रें	ध	सां	निध
मैंऽ	ज	ल	ज	मु	ना	भ	र	न	जा	ऽ	तऽ
×			०			×			०		
सांसां	गं	मं	गंगं	रें	सां	पनि	सांरें	सांरें	नि	ध	ध
लप	क	झ	पक	मो	री	फोऽ	ऽऽ	रऽ	दी	ऽ	नी
×			०			×			०		
सां	नि	ध	प	प	ध	गम	पध	पध	म	ग	—
शी	ऽ	श	की	ऽ	ग	गऽ	रिऽ	याऽ	रे	ऽ	ऽ
×			०			×			०		

———

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग खमाज द्रुत ख्याल ३

मन मोहन की बाजी बांसुरिया।
सुनत बिसरी पनघट की डगरिया।
सुर नर मुनि जन सखि सब मोह लीनो।
मगनं भई सब गोकुल नगरिया।

स्थायी त्रिताल मात्रा १६.

सा	सा	ग	म	प	ध	ग	म	पध	निसां	नि	ध	पध	ध	म	ग
म	ऩ	मो	ऽ	ह	न	की	ऽ	बाऽ	ऽऽ	जी	बां	सुऽ	रि	या	ऽ
०				३				×				२			
ग	म	ध	नि	सां	सां	सां	सां	पनि	सांरें	सांरें	नि	ध	पध	म	ग
सु	न	त	बि	स	री	प	न	घऽ	टऽ	कीऽ	ड	ग	रिऽ	या	ऽ
०				३				×				२			

अन्तरा

ग	म	नि	ध	नि	नि	सां	रें	नि	नि	सां	रें	ध	सां	नि	ध
सु	र	न	र	मु	नि	ज	न	स	खि	स	ब	मो	ह	ली	नो
०				३				×				२			
सां	गं	गं	गं	गंरें	गं	नि	सां	पनि	सांरें	सांरें	नि	ध	पध	म	ग
म	ग	न	भ	ईऽ	ऽ	स	ब	गोऽ	कुऽ	लऽ	न	ग	रिऽ	या	ऽ
०				३				×				२			

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग खमाज द्रुत ख्याल ४

सुन्दर श्याम मेरो मन लीनो।
सकल घर काज बिसरे सखि मैं को,
न सुध बुध तन की चैन सब छीनो।

हौं दधि बेचन जात वृंदाबन,
बीच डगर ठाड़ो मन मोहन,
सुन्दर छवि बसी सखि मोरे नैनन,
ऐसो मो पे जादू पिया कीनो।

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

ग	म	धनि	सां	नि	सां	—	सां	स	पध	पध	म	ग	गम	गरे	सा
सु	ऽ	दऽ	ऽ	र	श्या	ऽ	म	मे	रोऽ	ऽऽ	म	न	लीऽ	नोऽ	ऽ
०				३				×				२			
प	म	ग	रे	ग	नि़	—	सा	सा	ग	म	प	ध	ग	म	ग
स	क	ल	घ	र	का	ऽ	ज	बि	स	रे	स	खि	मैं	ऽ	को
०				३				×				२			
ग	म	प	म	नि	सां	नि	सां	पनि	सांरें	सांरें	नि	ध	प	म	ग
न	सु	ध	बु	ध	त	न	की	चैऽ	ऽऽ	नऽ	स	ब	छी	ऽ	नो
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ग म नि ध	नि — सां सां	सां — सां सां	ध सां नि ध
हीं ऽ द धि	बे ऽ च न	जा ऽ त वृं	दा ऽ व न
०	३	×	२
सां गं गं मं	गरें गं नि —	सां — नि सां	नि — ध ध
औ ऽ च ड	गऽ र ठा ऽ	ड़ो ऽ म न	मो ऽ ह न
०	३	×	२
ग म ग रे	ग नि सा सा	ग म प ध	ग प म ग
सुं ऽ द र	छ वि ब सी	स खि मो रे	नैं ऽ न न
०	३	×	२
ग म प ध	नि — सां —	पनि सांरें सांरें नि	ध सांनि धप मग
ऐ ऽ सो ऽ	मो ऽ पे ऽ	जाऽ ऽऽ दूऽ पि	या कीऽ ऽऽ नोऽ
०	३	×	२

राग खमाज तराना–स्थायी–त्रिताल मात्रा १६

सा ग म प	गग मम प ध	सां — नि ध	प म ग —
ओ दा दा नी	दिर दिर दा नी	दीम् ऽ त न	दि र ना ऽ
०	३	×	२
ग म प ध	नि नि सां सां	ध सां नि ध	प म ग —
त न दि र	दि र ना त	दा रे दा नी	दि र ना ऽ
०	३	×	२

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ग	ग	म	म	नि	ध	नि	नि	सां	सां	सा	सां	सां	सां	सां	सां
त	दि	य	न	त	दि	य	न	दी	म्	त	न	न	न	न	न
०				३				×				२			
गं	गं	गं	मं	गंरें	गं	नि	सां	सां	सां	नि	ध	प	म	ग	ग
त	दा	रे	त	दाऽ	रें	दा	नी	तो	म्	त	न	न	न	न	न
०				३				×				२			

×:०:×

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग खमाज ध्रुपद

कैसे नैया पार परे
जग अधार पालन हार,
ऐसी तुम बिन कौन करे।
दीन बन्धु दीना नाथ,
डूबती को दीजो हाथ,
गहरी नदिया रैन अंधेरी,
तुम बिन संकट कौन हरे।।

राग खमाज ध्रुपद–स्थायी–चारताल मात्रा १२

सा	—	ग	म	प	ध	सां	नि	ध	प	म	ग
कै	ऽ	से	नैं	ऽ	या	पा	ऽ	र	प	ऽ	रे
०		३		४		×		०		२	
प	म	गरे	ग	नि	सा	ग	म	पप	ग	म	ग
ज	ग	अऽ	धा	ऽ	र	पा	लं	नऽ	हा	ऽ	र
०		३		४		×		०		२	
ग	—	म	पप	प	ध	सां	नि	ध	प	म	ग
ऐ	ऽ	सी	तुम	वि	न	को	ऽ	न	क	ऽ	रे
०		३		४		×		०		२	

×०×

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ग	—	म	नि	ध	पध	नि	—	नि	सां	--	सां
दी	ऽ	न	बं	ऽ	धुऽ	दी	ऽ	ना	ना	ऽ	थ
०		३		४		×		०		२	
सां	गं	मं	गरें	गरें	गं	नि	सां	रें	नि	ध	प
दू	ऽ	ब	तीऽ	ऽऽ	को	दी	ऽ	जो	हा	ऽ	थ
०		३		४		×		०		२	
प	ध	सां	गं	मं	गं	नि	सां	रें	नि	ध	प
ग	ह	री	न	दि	या	रै	न	अं	धे	ऽ	री
०		३		४		×		०		२	
गग	ग	म	प	प	ध	सां	नि	ध	प	म	ग
तुम	बि	न	सं	क	ट	कौ	ऽ	न	ह	ऽ	रे
०		३		४		×		०		२	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग खमाज धमार

दशरथ नंदन खेलत होरी,
अवध पुरी आनंद भयो री।
राम लखन भरत शत्रुघन,
डारत रंग अति ही मुदित मन,
देखि देखि हरषित कौशल्या,
जय जय जय देव गायो री।

—:०:—

स्थायी मात्रा १४

	ग	प म गरे	ग नि़ सा सा
	द	श र थऽ	नं ऽ द न
		०	३
सा ग म प —	प ग	म निध पध	नि सां निसारें नि
खे ल त हो ऽ	री अ	व धऽ पुऽ	री ऽ आऽऽ नं
×	२	०	३
ध म प ध म	ग		
द भ यो ऽ री	ऽ		
×	२		

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

		ग	म	ध	नि	सां	सां	सां	सां
		रा	ऽ	म	ल	ख	न	भ	र
			०			३			
सां रें ध सां नि	ध	प	ध	सां	सां	गंरें	गं	पं	मं
त श ऽ त्रु घ	न	डा	ऽ	र	त	रंऽ	ग	अ	ति
×	२		०			३			
गं रें गं नि सां	सां	पनि	सांरें	सांरें	नि	ध	प	सां	नि
ही मु दि त म	न	देऽ	ऽऽ	खिऽ	दे	ऽ	खि	ह	र
×	२		०			३			
ध प ध ग म	ग	ग	म	नि	ध	सांनि	सां	प	सां
षि त कौ श ऽ	ल्या	ज	य	ज	य	जऽ	य	दे	ऽ
×	२		०			३			
नि धप ध म ग	—								
व गाऽ ऽ यो री	ऽ								
×	२								

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भूपाली

परिचय

इस राग में मध्यम निषाद वर्जित अन्य सब शुद्ध स्वर लगते हैं। यह कल्याण थाट का राग है। इसका वादी स्वर गंधार और सम्वादी धैवत है। इसकी जाति औड़व औड़व है। गायन समय रात्रि का प्रथम प्रहर है।

आरोह—सा रे ग प ध सां।

अवरोह—सां ध प ग रे सा।

पकड़

प प सा
ग रे प ग रे सा ध़ सा रे ग रे सा।

इस राग में गंधार को पंचम और धैवत को षड़ज के स्पर्श से उच्चारण करने पर राग का स्वरूप स्पष्ट हो जाता है। इस राग में 'ग प ध ध प' इस प्रकार से धैवत पर ज़ोर देते हुए पंचम पर ठहराव नहीं करना चाहिये अन्यथा वह देशकार प्रतीत होने लगेगा। आलाप करते समय इसकी विश्रांति गंधार या रिषभ पर करनी चाहिए।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

आलाप

सा धऽ ध़ सा, सा रे ग, रे ग, रे सा ध़ प़ प़ सा, सा रे ग, रे ग रे प ग रे ग रे सा धऽ सा रे ग, सा ग रे प ग, ध प ग, रे ग रे प ग, रे ग रे सा धऽ सा रे ग, रे ग रे प ग, रे सा ध़ ध़ सा रे ग, सा रे ग प ग, ध प ग, रे ग रे प ग, ध प ग, रे ग रे सा धऽ सा रे ग, सा रे ग रे, ग प ग प ध सां ध सां ध प ग रे प ग, ध प सां सां ध प ग रे सा, ध़ सा रे ग, रे ग रे सा ध़ सा, सा रे ग प ध सां, ध सां ध प प ध सां, ध प ग प ग रे ग प ग, ध प, सां, ध सां ध प ग रे सा, ध़ सा रे ग, ग रे सा ध़ सा, सा रे ग रे प ग, रे ग प ध सां, रें सां ध सां, ध प ग, ग प ध सां, सां रें सां, सां रें गं सां रें सां, ध सां ध प ग प ग रे, सा रे ग रे ग रे प ग, ध प सां ध सां, ध प, ग प ग रे, प ग रे, प ग रे, ध प ग रे, सां ध प ग रे, सा ध़ सा, सा रे ग प ध सां रें गं रें पं गं, रें ग रें सां ध सां, प ध सां, सां ध प, ग प ग रे, सा ध़ सा, सा रे ग रे प ग, ध प ग, रे ग रे सा ध़ सा, सां ध सां ध प ग प ग रे सा, ध़ सा रे ग, रे ग प ध प ग, रे ग प ध सां ध प ग, रे ग प ध सां रें सां, ध सां ध प ग, रे ग प ध सां रें गं रें सां, ध सां ध प ग, रे ग रे प ग, ध प ग प ध सां, रें गं रें सां ध सां ध, ग प ध सां रें गं सां, रें सां ध सां ध प, ग प ग रे ग रे सा, ध़ सा रे ग सा रे ग ग रे ग रे सा, सा रे ग प ध सां ध प ग रे ग रे सा, सा रे ग प ध सां रें सां ध प ग रे ग रे सा, सा रे ग प ध सां रें गं रे सां, ध सां ध प ग प ग रे ग रे सा, ध़ सा, सारे गप ध सां रें सां, गं रें पं गं रें गं रें सां, रें सां ध सां ध प, ग प ध सां रे गं रे सां, सां ध, ध प, प ग, ग रे, रे सा, ध़ ध़ सा, ग रे सा, प ग रे सा, सां ध प ग रे सा, सा रे ग, रे ग प, ग प ध सां, रे सां गं रें गं रें सां ध प, सां सां ध़ प ग प ध सां रें गं रें सां, ध सां ध प प ध सां रें गं रें सां, ध सां ध प ग रे सा, ध़ सा रे ग रे सा ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भूपाली तानें

१ —सारे गरे गप गप धसां धप गरे साऽ ।

२ सारे गप धसां रेंसा धसां धप गरे साऽ ।

३ —सारे गप धसां रेंगं रेंसां धप गरे साऽ ।

४ —गप धसां रेंगं रेंसां धसां धप गरे साऽ ।

५ —गप धप धसां रेंसां धसां धप गरे साऽ ।

६ —सांरें गंरें सांरें सांध सांसां धप गरे साऽ ।

७ —सांसां धप गरे सारे गप गप धसां रेंसां ।

८—सारे गग रेग पप गप धध पध सांऽ।

९—गंरें सांरें सांध पध सांसां धप गरे साऽ।

१० —सारे गग रेग पप गप धध पध सांसां रेंगं रेंसां धसां धप गप धप गरे साऽ ।

११ —सारे गग रेसा रेग पप गरे गप धध पग पध सांसां धप धसां रेंरें सांध सांरें गंगं रेंसां धसां धप सांसां धप गरे साऽ ।

१२ —सारे गरे गप धप धसां रेंसां गरें सांरें सांध पध सांसां धप गरे सारे गप धसां ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

१३—सारे गरे सारे गप गरे सारे गप धप गरे सारे गप धसां धप गरे सारे गप धसां रेंसां धप गरे सारे गप धसां रेंगं रेंसां धसां धप गप धप गप गरे साऽ।

१४—सारे गप धसां रेंगं रेंसां धसां धप गप गरे सारे गप धसां रेंसां धसां धप गप गरे सारे गप धसां धप गप गरे सारे गप धसां रेंगं रेंसां धसां धप गरे साऽ।

१५—सारे गरे पग रेंसा रेग पग धप गरे गप धप सांध पग पध सांध रेंसां धप धसां रेंसां गंरें सांध पध सांरें सांध सांसां धप गरे गप धप धसां रेंगं रेंसां।

१६—सारे रेग गप पध धसां सांरें रेंगं गंपं गंरें सांध पध सांसां धप गप गरे साऽ।

१७—सारे गरे गप धप गप धसां धप गप धसां रेंसां धप गप धसां रेंगं रेंसां धप गप धसां रेंगं रेंसां धप गप गरे साऽ।

१८—गग रेसा पप गग रेसा धप गप गग रेसा सांसां धप गंरें गंगं रेंसां गंरें सांरें सांध सांसां धप गप गरे सारे गप धध सांऽ।

१९—सारे गप धसां रेंसां गंगं रेंसां रेंरे सांध सांसां धप धध पग पप गरे गग रेसा।

२०—रेसा गरे पग धप सांध रेंसां गंरें सांरें सांध पध सांरें गंपं गंरें सांध पध सांसां धप गप धसां रेंगं रेंसां धप गरे साऽ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

२१—गप गरे साऽ धप गप गरे साऽ सांसां धप गप धप धसां रेंगं रेंसां धप
गप गरे गप धसां रेंगं रेंसां धसां धप गरे साऽ।

२२—गग रेग रेसा पप गप गरे धध पध पग सांसां धसां धप गंगं रेंसां धसां
धप गप धसां रेंसां धप सांसां धप गरे साऽ।

२३—सासा गग रेरे सासा पप गग रेरे धध पप गग सांसां धप गप धसां रेंगं
रेंसां धसां धप गप गरं साध् सारे गप धसां।

२४—साग रेग रेसा पप गप गरे धध पध पग सांसां धप धसां रेंरें सारें सांध
गंगं रेंगं रेंसां धसां धप सांसां धप गरे साऽ।

२५—सार गप धसां रेंगं पंगं रेंसां धसां रेंगं रेंसां धप गप धसां धप गप गरे
साऽ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भूपाली

स्वर मालिका त्रिताल मात्रा १६

स्थायी

सा	रे	ग	प	ध	सां	रें	गं	रें	सां	ध	प	ग	रे	सा	रे
×				२				०				३			
ग	—	—	—	ग	—	—	—	सा	रे	ग	रे	सा	ध़	सा	—
×				२				०				३			
सा	ग	रे	ग	प	प	ग	प	ध	सां	ध	प	ग	रे	सा	—
×				२				०				३			

अन्तरा

प	प	ग	प	सां	—	सां	ध	सां	रें	गं	रें	सां	रें	सां	—
×				२				०				३			
सां	रें	गं	पं	गं	रें	सां	ध	सां	सां	ध	प	ग	रे	सा	—
×				२				०				३			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भूपाली लक्षण गीत

वरज म नी भूपाली बनाइये,
ग वादी कर ध सम्वादी,
देश कार सों सहज बचाइये।
मेल कल्याण सों शुद्ध सुर पाइये,
प्रथम प्रहर तब रात को गाइये,
औड़व औड़व कर सब को रिझाइये,
सा रे ग प ध सां रें गं रें सां ध प ग रे सा सा,
भूपाली स्वरूप दिखाइये।

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

सा	रे	ग	रे	सा	ध़	सा	रे	ग	—	ग	ग	प	रे	ग	—
व	र	ज	म	नी	ऽ	भू	ऽ	पा	ऽ	ली	ब	ना	इ	ये	ऽ
०				३				×				२			
ग	—	ग	रे	ग	प	ग	प	ध	—	सां	सां	सां	रें	सां	—
ग	ऽ	वा	ऽ	दी	ऽ	क	र	ध	ऽ	सं	ऽ	वा	ऽ	दी	ऽ
०				३				×				२			
सां	गं	रें	सां	ध	प	प	ध	सां	सां	ध	प	ग	रे	सा	—
दे	ऽ	श	का	ऽ	र	सों	ऽ	स	ह	ज	ब	चा	ऽ	इये	ऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ग — ग रें	ग प ग प	सां ध सां सां	सां रें सां सां
मे ऽ ल क	ल्या ऽ ण सों	शु द्ध सु र	पा ऽ इये ऽ
०	३	×	२
सां रें गं रें	सां रें सां ध	प — सां ध	सां — सां —
प्र थ म प्र	ह र त ब	रा ऽ त को	गा ऽ इये ऽ
०	३	×	२
ध सां ध प	ग प ग रे	सा रे सा ध़	सा — सा —
औ ड़ व औ	ड़ व क र	स ब को रि	झा ऽ इये ऽ
०	३	×	२
सा रे ग प	ध सां रें गं	रें सां ध प	ग रे सा सा
०	३	×	२
सा रे म॑ रे	ग प ग प	सां ध सां सां	धसां धप गरे साऽ
भू ऽ पा ऽ	ली ऽ स्व ऽ	रू ऽ प दि	खाऽ ऽऽ इऽ येऽ
०	३	×	२

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भूपाली विलंबित ख्याल १

फागुन के दिन चार,
हसरस खेलत होरी,
सबहु सुहागन नार।
उत सखियन संग राधा सोहत,
इत ग्वारन संग नंद कुमार।

स्थायी–ताल एकताल मात्रा १२

								गरे,ग	सारे,सा	ध़	सारे
								फाऽ,ऽ	गुऽ,न	के	दिन
								३		४	
ग	—	—	—	प	प	रे	सासा	ग	रे	सा	सारे
चा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	रऽ	ह	स	र	सऽ
×		०		२		०		३		४	
सा	ध	प	प	सा	ध़	सा	सा	सा	रे	ग	प
खे	ऽ	ल	त	हो	ऽ	ऽ	री	स	ब	हु	सु
×		०		२		०		३		४	
सांध	सां	ध	प	ग	रे	सा	सा				
हाऽ	ऽ	ग	न	ना	ऽ	ऽ	र				
×		०		२		०					

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

								ग	प	सां	ध
								उ	त	स	खि
								३		४	
सां	—	सां	—	सां	रें	गं	रें	सां	रें	सां	ध
य	ऽ	न	ऽ	सं	ऽ	ग	ऽ	रा	ऽ	धा	ऽ
×		०		२		०		३		४	
पध,सां	सां	—	—	ध	सां	ध	प	प	ध	सां	—
सोऽ,ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ह	ऽ	ऽ	त	इ	त	ग्वा	ऽ
×		०		२		०		३		४	
गंरें	गं	—	—	रें	—	सां	—	ध	सां	ध	प
रऽ	न	ऽ	ऽ	सं	ऽ	ग	ऽ	नं	ऽ	द	कु
×		०		२		०		३		४	
ग	रे	ग	प	सांध	सां	धसांधप	गरे,सा				
मा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽऽऽऽ	ऽऽ,र				
×		०		२		०					

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भूपाली विलंबित ख्याल

सीता पति राम सखि, लंकेश्वर गढ़ कोप कियो।
रावन को मान छीन विभीषण को राज दियो॥

स्थायी ताल तिलवाड़ा मात्रा १६

											सा	रे	सा	ध़	सारे
											सी	ऽ	ता	ऽ	पति
												३			
ग	—	रे	ग	प	ग	प	धप	ध	ध	प	ग	रे	ग	प	धध
रा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	मस	खी	ऽ	ऽ	लं	ऽ	के	ऽ	श्वर
×				२				०				३			
सां	—	—	सां	ध	सां	ध	पप	पध,सां	धसांधप	गरे,सा					
ग	ऽ	ऽ	ढ़	को	ऽ	ऽ	पकि	योऽ,ऽ	ऽऽऽऽ	ऽ,ऽऽ					
×				२				०							

—:o:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

		प	ग प सां ध
		रा	ऽ ऽ व न
			३
सां — — —	सां — — रें	सां — सां प	ध सां — सांरें
को ऽ ऽ ऽ	मा ऽ ऽ न	छी ऽ न वि	ऽ भी ऽ षण
×	२	०	३
गं — रें सां	ध सां ध प	पध,सां धसांधप गरे,सा	
को ऽ ऽ ऽ	रा ऽ ज दि	योऽ,ऽ ऽऽऽऽ ऽऽ,ऽ	
×	२	०	

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भूपाली द्रुत ख्याल १

श्याम दरस बिन तरसत अँखियाँ।
कोउ न जाने सखि मन की बतियाँ॥
जब सों गयो मोरी सुध हु न लीनी।
तरपत बीतत हैं दिन रतियाँ॥

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

सांध	सां	ध	प	ग	रे	सा	रे	सा	ध़	सा	रे	ग	रे	ग	—
श्याऽ	ऽ	म	द	र	स	बि	न	त	र	स	त	अँ	खि	याँ	ऽ
०				३				×				२			
सा	रे	ग	रे	ग	प	ग	प	सांध	सां	ध	प	ग	रे	सा	—
को	ऊ	न	जा	ऽ	ने	स	खि	मऽ	न	की	ऽ	ब	ति	याँ	ऽ
०				३				×				२			

अन्तरा

ग	ग	ग	ग	प	—	ध	ध	सां	सां	सां	सां	सां	रें	सां	—
ज	ब	सों	ग	यो	ऽ	मो	री	सु	ध	हु	न	ली	ऽ	नी	ऽ
०				३				×				२			
सां	रें	गं	रें	सां	रें	सां	सां	ध	सां	ध	प	ग	रे	सा	—
त	र	प	त	बी	ऽ	त	त	हैं	ऽ	दि	न	र	ति	याँ	ऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भूपाली द्रुत ख्याल २

सुन्दर छवि मन मोहन तोरी,
मुरली अधर कर चक्र सुदरशन,
कानन कुण्डल करत हिलोरी
पीत बसन तन तड़ित श्याम घन,
मोह लियो सब सुर नर मुनि जन,
थकत न अँखियां देखत मोरी।

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

सा	रे	ग	रे	सा	ध़	सा	रे	ग	—	ग	ग	प	रे	ग	—
सुं	ऽ	द	र	छ	वि	म	न	मो	ऽ	ह	न	तो	ऽ	री	ऽ
०				३				×				२			
ग	रे	ग	रे	ग	प	ग	प	सां	ध	सां	सां	सां	रें	सां	सां
मु	र	ली	अ	ध	र	क	र	च	ऽ	क्र	सु	द	र	श	न
०				३				×				२			
पध	सां	ध	प	ग	प	ध	प	ध	सां	ध	प	ग	रे	सा	—
काऽ	ऽ	न	न	कु	ऽ	ण्ड	ल	क	र	त	हि	लो	ऽ	री	ऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ग	—	ग	ग	प	प	सां	ध	सां	सां	सां	सां	—	रें	सां	सां
पी	ऽ	त	ब	स	न	त	न	त	ड़ि	त	श्या	ऽ	म	घ	न
०				३				×				२			
सां	रें	गं	रें	सां	रें	सां	सां	ध	ध	सां	सां	रें	रें	सां	सां
मो	ऽ	ह	लि	यो	ऽ	स	ब	सु	र	न	र	मु	नि	ज	न
०				३				×				२			
प	ध	सां	रें	गं	रें	सां	—	पध	सां	ध	प	ग	रे	सा	—
थ	क	त	न	अँ	खि	याँ	ऽ	देऽ	ऽ	ख	त	मो	ऽ	री	ऽ
०				३				×				२			

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भूपाली द्रुत ख्याल ३

x:o:x

सुमिर सुमिर यदुपति नंदनंदन ।
जाके सुमिरे भव भय नाशे ।
जनम मरन काटत भव बन्धन ।

मीरा सूर कवीर उबारयो ।
सदन अजामिल नामहिं तारयो ।
द्रुपद सुता की लाज बचाई ।
दुष्ट दलन हरि कंस निकन्दन ।

——

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

ग	ग	ध	प	ग	रे	सा	रे	सा	ध़	सा	रे	ग	रे	ग	ग
सु	मि	र	सु	मि	र	य	दु	प	ति	नं	द	नं	ऽ	द	न
०				३				×				२			
ग	—	ग	रे	ग	प	ग	प	ध	सां	सां	सां	सां	रें	सां	—
जा	ऽ	के	ऽ	सु	मि	रे	ऽ	भ	व	भ	य	ना	ऽ	शे	ऽ
०				३				×				२			
ध	सां	ध	प	ग	प	ग	रे	सा	ध़	सा	रे	ग	रे	ग	ग
ज	न	म	म	र	न	का	ऽ	ट	त	भ	व	बं	ऽ	ध	न
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ग	—	ग	—	प	—	ध	ध	सां	—	मां	सां	सां	रें	सां	—
मी	ऽ	रा	ऽ	सू	ऽ	र	क	बी	ऽ	र	उ	बा	ऽ	र्‌यो	ऽ
०				३				×				२			
सां	रें	गं	रें	सां	रें	सां	ध	पध	सां	ध	प	सां	ध	सां	—
स	द	न	अ	जा	ऽ	मि	ल	नाऽ	ऽ	मं	हिं	ता	ऽ	र्‌यो	ऽ
०				३				×				२			
ग	प	ध	सां	रें	गं	रें	सां	ध	सां	ध	प	ग	रे	सा	—
द्रु	प	द	सु	ता	ऽ	की	ऽ	ला	ऽ	ज	व	चा	ऽ	ई	ऽ
०				३				×				२			
सा	ध़	सा	रे	ग	ग	प	ध	सां	—	सां	सां	पध	सांध	पग	रेसा
दु	ऽ	ष्ट	द	ल	न	ह	रि	कं	ऽ	स	नि	कंऽ	ऽऽ	दऽ	नऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भूपाली द्रुत ख्याल ४

आज नंद घर बजत बधाई ।
प्रगट भये श्री कुंवर कन्हाई ।
नर नारी मिल मंगल गाए ।
दरश हेतु शिव शंकर आए ।
हुलसावत मन जसुमति माई ।।

X:०:X

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

धध	सां	ध	प	ग	रे	सा	रे	ग	ग	ग	ग	प	रे	ग	—
आऽ	ऽ	ज	नं	ऽ	द	घ	र	ब	ज	त	ब	धा	ऽ	ई	ऽ
०				३				X				२			
ग	ग	ग	ग	प	—	सां	ध	सां	सां	सां	सां	धसां	धप	गरे	सा
प्र	ग	ट	भ	ये	ऽ	श्री	ऽ	कुं	व	र	क	न्हाऽ	ऽऽ	ऽऽ	ई
०				३				X				२			

X:०:X

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ग	ग	ग	—	प	—	सां	ध	सां	—	सां	सां	सां	रें	सां	—
न	र	ना	ऽ	री	ऽ	मि	ल	मं	ऽ	ग	ल	गा	ऽ	ए	ऽ
०				३				×				२			
सां	गं	रें	गं	रें	सां	ध	प	ग	प	सां	ध	सां	—	सां	—
द	र	श	हे	ऽ	तु	शि	व	शं	ऽ	क	र	आ	ऽ	ए	ऽ
०				३				×				२			
ध	सां	ध	—	प	प	ग	प	सांध	सां	ध	प	धसां	धप	गरे	सा
हू	ल	सा	ऽ	व	त	म	न	जऽ	सु	म	ति	माऽ	ऽऽ	ऽऽ	ई
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भूपाली तराना १

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

सां	सां	ध	प	ग	रे	सा	रे	सा	ध़	सा	रे	ग	रे	ग	—
तो	म्	त	न	तो	म्	त	न	तो	म्	त	न	दि	र	ना	ऽ
०				३				×				२			
सा	रे	ग	रे	ग	प	ग	प	ध	सां	ध	प	ग	रे	सा	—
त	दा	रे	त	दा	रे	त	न	ता	रे	दा	नि	दि	र	ना	ऽ
०				३				×				२			

अन्तरा

ग	गग	ग	ग	प	पप	सां	ध	सांसां	सांसां	सां	सां	सां	रें	सां	—
न	दिर	दा	नि	तु	दिर	दा	नि	दिर	दिर	दा	नि	दि	र	ना	ऽ
०				३				×				२			
गग	पप	धध	सांसां	रेंरें	गंगं	रेंरें	सांसां	धध	सांसां	ध	प	ग	रे	सा	—
दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दा	नि	दि	र	ना	ऽ
०				३				×				२			

×:०:×

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भूपाली ध्रुपद

लंका गढ़ तोड़ दीनो, लंकेश्वर भय भीत भयो।
असुरन को दमन कियो, रावण को मान छीनो।
हा हा दल दुष्ट करत, रुंड मुंड गिरत पत्त।
जय जय सुर लोक गाए, विभीषण हरि शरण लीनो।

स्थायी चारताल मात्रा १२

ग	—	प	—	प	प	सांध	सां	ध	ध	—	प
ल	ऽ	का	ऽ	ग	ढ़	तोऽ	ऽ	ड़	दी	ऽ	नो
×		०		२		०		३		४	
म	ग	प	प	ध	प	ग	प	ग	रे	सा	—
लं	के	श्व	र	भ	य	भी	ऽ	त	भ	यो	ऽ
×		०		२		०		३		४	
सा	रे	ग	रे	प	ग	ध	प	सां	ध	सां	—
अ	सु	र	न	को	ऽ	द	म	न	कि	यो	ऽ
×		०		२		०		३		४	
गं	रें	सां	ध	प	ग	ग	ग	रे	ग	रे	सा
रा	ऽ	व	ण	को	ऽ	मा	ऽ	न	छी	ऽ	नो
×		०		२		०		३		४	

×:०:×

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ग	—	ग	—	प	प	सां	ध	सां	रें	सां	सां
हा	ऽ	हा	ऽ	द	ल	दु	ऽ	ष्ट	क	र	त
×		०		२		०		३		४	
गं	—	गं	गं	पं	गं	सां	रें	गं	रें	सां	सां
कं	ऽ	ह	मुं	ऽ	ड	गि	र	त	प	र	ब
×		०		२		०		३		४	
ध	सां	ध	प	ग	प	ग	—	प	ग	रे	सा
ज	य	ज	य	सु	र	लो	ऽ	क	गा	ऽ	ए
×		०		२		०		३		४	
ग	रे	प	ग	ध	प	सां	ध	प	ग	रे	सा
वि	भी	ष	ण	ह	रि	श	र	ण	ली	ऽ	नो
×		०		२		०		३		४	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भूपाली धमार

फगवा खेलत नंद कुमार ।
भरि भरि मुठी गुलाल उड़ावत ।
सखियन मुख पर दीनो डार ।
ग्वाल बाल अंग संग ।
छोड़त चाहुँ ओर रंग ।
सारी सारी भिजोये दीनी ।
मानत नाहीं बार बार ।

स्थायी धमार मात्रा १४

								गरे	ग	सारे	सा	ध़	प़
								फऽ	ग	वाऽ	खे	ल	त
										३			
सा	ध़	सा	रे	ग	—	—	ग	सासा	रे	ग	पग	प	प
नं	ऽ	द	कु	मा	ऽ	ऽ	र	भरि	भ	रि	मुऽ	ठी	गु
×					२		०			३			
सांध	सां	ध	प	ग	रे	सा	सा	सां	सां	गं	रें	सां	ध
लाऽ	ऽ	ल	उ	ड़ा	ऽ	व	त	स	खि	य	न	मु	ख
×					२		०			३			
प	ध	सां	ध	प	ग	रे	सा						
प	र	दी	ऽ	नो	डा	ऽ	र						
×					२		०						

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

								ग	—	ग	प	—	सां
								ख्वा	ऽ	ल	बा	ऽ	ल
										३			
सांध	सां	—	—	सां	सां	रें	सां	ध	—	—	सां	—	सां
थं	ऽ	ऽ	ऽ	ग	सं	ऽ	ग	छाँ	ऽ	ऽ	ढ़	ऽ	त
×					२		०			३			
गं	रें	सां	—	सां	ध	—	प	ग	—	रे	सांरे,ग	प	प
च	हुँ	ओ	ऽ	र	रं	ऽ	ग	सा	ऽ	री	साऽ,ऽ	ऽ	री
×					२		०			३			
—	प	सां	ध	ध	सां	—	सां	प	ध	सांध	सां	सां	गंरें
ऽ	भि	जो	ऽ	ये	दी	ऽ	नी	मा	ऽ	नऽ	ऽ	त	नाऽ
×					२		०			३			
गं	रें	सां	ध	प	ग	रे	सा						
ऽ	हिं	बा	ऽ	र	बा	ऽ	र						
×					२		०						

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग अल्हैया बिलावल

परिचय

इस राग में निषाद दोनों, और अन्य शुद्ध स्वर लगते हैं। आरोह में मध्यम वर्जित है। इसमें निषाद कोमल का प्रयोग वक्र रूप में किया जाता है। जैसे –'सां नि ध प ध नि ध प।' इसकी जाति षाड़व सम्पूर्ण है। इस राग का वादी स्वर धैवत और सम्वादी स्वर गंधार है। इसकी उत्पत्ति बिलावल थाट से हुई है। इस राग को गौड़मल्हार से बचाने के लिये इस के धैवत को निषाद का कण अथवा म ग रे ऩि सा ऩि सा स्वर समूह का प्रयोग सहायक सिद्ध होता है। धैवत को निषाद का कण और कोमल निषाद के अंश से आन्दोलित करने पर इस राग का स्वरूप बिलकुल स्पष्ट हो जाता है। इसका गायन समय प्रातः काल, प्रथम प्रहर का अंतिम भाग है।

नि
आरोह :—सा रे ग प ध नि सां।

अवरोह: -सां नि ध प ध नि ध प म ग रे, ग प म ग रे सा।

पकड़

ध प म ग म रे, ग प म ग रे सा।

अथवा

ग रे ग प ध नि सां, ध नि ध प म ग म रे।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

आलाप

सा रे सा, नि़ सा, नि़ सा ध़ प, प़ ध़ नि़ सा रे नि़ सा, नि़ सा, सा, सा रे ग, रे ग प म ग म रे, ग प म ग रे, सा, ग रे ग प, ध ध प, ध ग रे ग प म ग रे सा, सा रें सा, रे ग प ध, ध नि ध प, म ग, रे ग प म ग, रे सा,

सा रे ग, रे ग प, ध ध प ध ग रे ग प म ग. रे सा, सा रे ग रे ग प ध नि

नि नि

सां, सां नि ध प, ध नि ध प, म ग रे ग, प म ग, रे ग प ध ध प म ग,

नि

रे ग ष म ग रे सा, सा, सा रे ग, रे ग प ध नि सां, ध नि सां नि ध प, ध

नि

नि ध प म ग ग रे ग प म ग, रे सा, सा रे ग रे ग प ध नि सां, सां रें सां

नि

नि ध प, ध नि ध प, म ग रे ग प म ग रे सा, सा रे ग रे ग प ध नि सां,

नि

रें सां नि ध नि ध प म ग, रे ग प म ग रे सा, सा रे ग रे ग प ध नि सां,

ध नि सां, रें सां, गं रें सां, नि ध प, ध नि ध प म ग, रे ग प ध ध प, ध ग,

रे ग प म ग रे सा, सा रे ग रे ग प ध नि सां, सां रें सां, सां रें गं मं गं रें

नि

सां, सां नि ध प; ध नि ध प, ग प ध नि सां; रें सां, गं रें गं मं गं रें सां,

सां रें गं रें गं पं मं गं रें सां, नि ध नि सां रें सां, गं रें सां, नि ध नि ध प

म ग, रे ग प ध प ग रे ग प, म ग रे सा, सा रे ग रे ग प म ग, ग रे ग प

नि

ध प म ग, ग रे ग प ध नि ध प म ग, रे ग प, ध नि सां, निध प ध नि ध

नि नि

प म ग, रे ग प ध नि सां, सां नि ध प ध नि ध प म ग, रे ग प ध नि सां

रें गं मं गं रें सां, सां नि ध प, ध नि ध प म ग, रें ग प ध नि ध प ध ग रे

ग प, प म ग रे सा, ग रे ग प म ग रे सा, ग रे ग प ध प म ग रे सा, ग रे प ध नि ध प म ग रे सा, ग रे ग प ध नि सां नि ध नि ध प म ग रे सा,

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ग रे ग प ध नि सां, रें सां नि ध प ध नि ध प, म ग, रे ग प म ग रे सा, ग

रे ग प ध नि सां, गं रें गं मं गं रें सां, ध नि सां रें सां गं रें सां नि ध, ध नि

ध प म ग, रे ग प म ग रे सा, ग रे ग प ध नि सां, गं रें गं पं मं ग रें सां,
नि सां ध नि सां, ध नि ध प, ग प ध नि सां, गं रें सां, नि ध प, ध नि ध

प, म ग रे ग प, ध नि ध प ध नि सां नि ध प, ध नि सां रें सां नि ध प,

ध नि सां रें गं रें सां नि ध प ग प ध नि सां, सां नि ध प, ध नि ध प म ग,

रे ग प, ध ग रे ग प म ग रे सा, ग रे ग प म ग रे सा, ध ध प म ग, रे ग
प म ग रे सा, नि ध प, म ग रे ग प म ग रे, रे ग प म ग रे सा, ध नि सां,

सां नि ध प, ध नि ध प, म ग रे ग प ध नि ध प ध ग रे ग प, ध नि सां
नि
नि ध प, ग रे ग प ध नी सां, रें सां नि ध प ग रे ग प ध नि सां, गं रें गं
पं मं गं रें सां, नि ध प ध नि ध प म ग, रे ग प म ग, ध ध प म ग, रे ग

प, ध नि ध प, ध ग रे ग प म ग रे सा ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग अल्हैया विलावल तानें

१- सांनि धप मग मरे गप धनि सांरें साऽ

२. सारे गरे गप धनि धप मग रेग साऽ ।

३- गरे गप धनि सांनि धनि धप मग मरे ।

४- सांरें गंम गरें सांनि धनि सांरें गरें सांनि धनि सांरें सांनि धनि धप मग
मरे गप धनि सांरें गरें सांनि धप मग मरें साऽ ।

५- गप धनि सांरें गरें सांनि धप मग मरे ।

६- धनि सांरें गरें सांनि धप धनि धप मग मरे ।

७- गप धनि सांरें गरें सांनि धनि धप मग मरे ।

८- गप धनि सांरें सांनि धप गप धनि सांरें सांनि धप गप धनि सांनि धप
गप धनि धप मग मरे गप धनि सांरें सांऽ ।

९- सारे गप धनि सांनि धनि धप मग रेसा ।

१०- सारे गप धनि सांनि धप मग रेसा ।

११- गप धनि सांनि धप धनि धप मग रेसा ।

१२- गप धनि सांरें गंम गरें सांनि धप मग ।

१३- सांनि धप गप धनि धप मग रेग साऽ ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain. Digitizagtion by eGangotri

१४- सांरें गंरें सांनि धप धनि धप मग रेसा ।

१५- सांनि धप मग मरे गप धनि सांरें सांऽ ।

१६- सांरें गंमं गंरें सांनि धनि धप मग रेसा ।

१७- सारे गरे गप मग रेग पध पम गप धनि धप गप धनि सांनि धप मध रेसा ।

१८- सारे गप धनि सांरें गंरें सांनि धप गप धनि सांरें सांनि धप गप धप सांनि धप गप धनि धप मग रेग पम गरे साऽ ।

१९- सारे गग रेग पप गप धध पध निनि धनि सांरें सांनि धप धनि धप मग रेसा

२०- सांरें गंमं गंरें सांनि सांरें गंरें सांनि धनि सांरें सानि धनि सानि धप मग रेसा ।

२१- सांनि धप मग रेसा गप धनि सांरें गंरें सांनि धनि सांनि धप धनि धप मग रेसा ।

२२- गरे गप मग रेमा धनि धप मग रेसा धनि सांरें सांनि धप धनि धप मग रेसा ।

२३- गप मग रेमा धनि धप मग रेसा सांनि धप मग रेसा गंरें सांरें सानि धप गप धनि सांरें सांनि धप धनि धप मग रेसा ।

२४- सारे गग रेसा रेग मम गरे गप धध पग पध निनि धप धनि सांसां निध

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

निसां रेंरें सांनि सारें गंमं गंरें सांनि धप गप धनि सांनि धप गप धनि धप मग रेसा ।

२५- गरे गप मग धनि सांनि धप सांरें गंरें सांनि गंरें गंमं रेसा धनि धप मग रेसा ।

२६- सारे गप धनि सांरें गंमं गंरें सांनि धप मग रेसा रेग पध निसां रेंगं रेंसां निध पम गप धनि सांरें सांनि धप गप धनि सांनि धप गप धनि धप मग रेसा निसा ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग अल्हैया बिलावल स्वर मालिका

स्थायी—त्रिताल मात्रा १६

ग म ग रे	ग प (नि) ध नि	सां — सां सां	नि सां ध प
०	३	×	२
सां रें नि सां	ध नि॒ ध प	म ग प म	ग रे सा —
०	३	×	२
ध़ नि़ ध़ प़	ध़ नि़ सा —	ग म प म	ग रे सा —
०	३	×	२

अन्तरा

प प ध नि	सां — गं रें	गं पं मं गं	मं रें सां —
०	३	×	२
सां रें सां नि	सां नि ध नि	सां नि ध प	ध प म प
०	३	×	२
ध नि॒ ध ग	— म म रे	ग प म ग	म रे सा —
०	३	×	२

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग अल्हैया बिलावल लक्षण गीत

गुनिजन राग बिलावल गायें।
मध्यम बरज करत आरोहन।
अवरोहन सम्पूरन दिखायें।
ध ग वादी सम्वादी कहावत।
प्रात: समय अति ही मन भावत।
थाट बिलावल शुद्ध सुरन सब।
सा रे ग प ध नि सां नि धनि ध प म ग रे सा।
नि कोमल को वक्र दिखायें।

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

ग	प	(नि)ध	नि	सां	—	सां	सां	सां	रें	सां	नि	ध	प	मग	मरे
गु	नि	ज	न	रा	ऽ	ग	बि	ला	ऽ	व	ल	गा	ऽ	येंऽ	ऽऽ
०				३				×				२			
ग	—	म	रे	ग	ग	ग	प	म	ग	ग	म	रे	—	सा	सा
म	ऽ	ध्य	म	व	र	ज	क	र	त	आ	ऽ	रो	ऽ	ह	न
०				३				×				२			
ग	ग	म	रे	ग	प	(नि)ध	नि	सां	रें	सां	नि	ध	प	मग	मरे
अ	व	रो	ऽ	ह	न	सं	ऽ	पू	र	न	दि	खा	ऽ	येंऽ	ऽऽ
०				३				×				२			

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ध	ग	प	—	प	—	नि	ध	नि	सां	सां	सां	सां	रें	सां	सां
ध	ग	वा	ऽ	दी	ऽ	सं	ऽ	वा	ऽ	दी	क	हा	ऽ	व	त
०				३				×				२			
मं	गं	गं	मं	रें	मं	सां	सां	ध	नि	सां	रें	सां	नि	ध	प
प्रा	ऽ	त	स	म	य	अ	ति	ही	ऽ	म	न	भा	ऽ	व	त
०				३				×				२			
ग	—	म	रे	ग	म	प	म	ग	—	म	रे	सा	रे	सा	सा
श्या	ऽ	ट	वि	ला	ऽ	व	ल	शु	ऽ	द्ध	सु	र	न	स	ब
०				३				×				२			
सा	रे	ग	प	ध	नि	सां	नि	ध	नि	ध	प	म	ग	रे	सा
०				३				×				२			
ग	—	म	रे	ग	प	ध	नि	सां	रें	सां	नि	ध	प	मग	मरे
नि	ऽ	को	ऽ	म	ल	को	ऽ	व	ऽ	ऋ	दि	खा	ऽ	येंऽ	ऽऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

राग अल्हैया बिलावल विलंबित ख्याल १

कवन चूक भई मो सों एरी आली,
अब लौं न आए मनमोहन।
खोजत खोजत भई बैरागन,
सावन झरी लागी मोरे नैनन।

स्थायी एकताल मात्रा १२

							सां	ध	प	ग	गम
							क	व	न	चू	कभ
								३		४	
ग	म	रे	गप	म	ग	म	रे	सा	रे	सा	—
ई	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	मो	ऽ	ऽ	ऽ	सों	ऽ
×		०		२		०		३		४	
ग	मरे	ग	प	ध	प	म	ग	ग	मरे	ग	प
ए	ऽऽ	ऽ	री	आ	ऽ	ऽ	ली	अ	बऽ	लौं	न
×		०		२		०		३		४	
(नि)ध	नि	सांनि	धप	मग	म	रेसा					
आ	ए	मऽ	नऽ	मोऽ	ऽ	हुन					
×		०		२		०					

—:०:—

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

							ग	मरे	ग	प	धनि
							खो	ऽऽ	ऽ	ऽ	जत
								३		४	
सां	—	सां	सां	गरें,गं	मं	रें	सां	सांनि	धप	मग,म	रेसा
खो	ऽ	ज	त	भऽ,ऽ	ऽ	ऽ	ई	बैंऽ	ऽऽ	राऽ,ऽ	गन
×		०		२		०		३		४	
ग	मरे	ग	प	ध	नि	सां	सां	सां	रें	सांनि	धप
सा	बन	झ	री	ला	ऽ	ऽ	गी	मो	ऽ	ऽऽ	रेऽ
×		०		२		०		३		४	
ग	मरे	ग	प	मग	म	रेसा					
नं	ऽऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	नन					
×		०		२		०					

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

राग अल्हैया बिलावल विलंबित ख़्याल २

—

देखे बिन नाहीं आवत चैन,
श्याम मूरत मतवारी
गोकुल मथुरा और वृंदावन
ढूंढ फिरी ब्रज सारी ।

×:०:×

स्थायी तिलवाड़ा मात्रा १६

														नि	
												ग	प	ध	नि
												दे	खे	बि	न
												३			
सां	—	—	सां	सां	नि	ध	प	मग	म	रे	सा	रे	ग	म	प
ना	ऽ	ऽ	हीं	आ	ऽ	व	त	चैंऽ	ऽ	ऽ	न	श्या	ऽ	ऽ	म
×				२				०				३			
मग	म	रे	सा	ग	मरे	ग	प	ध	नि	सांनिधप	मगमरे				
मूऽ	ऽ	र	त	म	तऽ	वा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽऽऽऽ	रीऽऽऽ				
×				२				०							

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

			प — ध नि
			गो ऽ कु ल
			३
सां सां सां —	गं मं रें रें	सां रें सां सां	धनि सांरें सां नि
म थु रा ऽ	औ ऽ र वृं	दा ऽ व न	ढूंऽ ऽऽ ढ फि
×	२	०	३
ध प ध नि	ध प म ग	मं रे सा —	
री ऽ बृ ज	सा ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ री ऽ	
×	२	०	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

राग अल्हैया बिलावल द्रुत ख्याल १

हरि गुन गावो, मोरे मन निसदिन,
घरि घरि पल छिन, चरण कमल चित लावो।
बहु बीती रही थोरी उमरिया।
दूर देस मोरे पीकी नगरिया,
बिकट राह और कठिन डगरिया,
सुमिर सुमिर तर जावो।

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

ग	प (नि)ध — नि	सां — — —	सां नि ध प
ह	रि गु ऽ न	गा ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ
	२	०	३
म ग मरे प	म ग — म	रे रे सा सा	सां रें सां नि
वो ऽ ऽऽ मो	रे म ऽ न	नि स दि न	घ रि घ रि
×	२	०	३
ध प मग मरे	ग ग म रे	ग प (नि)ध नि	सांरें सांनि धप धनि
प ल छिऽ नऽ	च र न क	म ल चि त	लाऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ
×	२	०	३
धप मग मरे			
ऽऽ ऽऽ वोऽ			
×			

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

														नि	
								ग	ग	म	रे	ग	प	ध	नि
								ब	हु	बी	ऽ	ती	ऽ	र	ही
								३				×			
सां	—	सां	सां	सां	रें	सां	—	सां	गं	गं	मं	रें	रें	सां	सां
थो	ऽ	री	उ	म	रि	या	ऽ	दू	ऽ	र	दे	ऽ	स	मो	रे
२				०				३				×			
ध	नि	सां	रें	सां	नि	ध	प	ध	नि॒	ध	प	म	ग	म	रे
पी	ऽ	की	न	ग	रि	या	ऽ	वि	क	ट	रा	ऽ	ह	ओ	र
२				०				३				×			
														नि	
ग	प	म	ग	म	रे	सा	—	ग	ग	म	रे	ग	प	ध	नि
क	ठि	न	ड	ग	रि	या	ऽ	सु	मि	र	सु	मि	र	त	र
२				०				३				×			
सांरें	सांनि	धप	धनि	धप	मग	मरे									
जाऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	वोऽ									
२				०											

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग अल्हैया बिलावल द्रुत ख्याल २

गुरु चरनन नित शीश नवाइये,
विघन हरन सुख करन कृपालू,
ताहि सुमिरन में ध्यान लगाइये,
गुरु पद है पूरन अविनाशी,
जनम मरन काटन यम फाँसी,
है अपार कोउ पार न पायो,
सुमिर अमर हो जाइये ॥

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

		नि													
ग	प	ध	नि	सां	सां	सां	सां	सां	रें	सां	नि	ध	प	मग	मरे
गु	रु	च	र	न	न	नि	त	शी	ऽ	श	न	वा	ऽ	इऽ	येऽ
०				३				×				२			
ग	ग	म	रे	ग	म	प	म	ग	ग	म	रे	सा	रे	सा	—
वि	घ	न	ह	र	न	सु	ख	क	र	न	कृ	पा	ऽ	लू	ऽ
०				३				×				२			
						नि									
ग	ग	म	रे	ग	प	ध	नि	सां	रें	सां	सां	सांनि	धप	मग	मरे
ता	हि	सु	मि	र	न	में	ऽ	ध्या	ऽ	न	ल	गाऽ	ऽऽ	इऽ	येऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain. Digitzagtion by eGangotri

अन्तरा

ग	ग	म	रे	ग	प	निध	नि	सां	सां	सां	सां	सां	रें	सां	—
गु	रु	प	द	है	ऽ	पूऽ	ऽ	र	न	अ	वि	ना	ऽ	शी	ऽ
०				३				×				२			
सां	गं	गं	मं	रें	रें	सां	—	सां	रें	सां	नि	ध	नि	ध	प
ज	न	म	म	र	न	का	ऽ	ट	त	य	म	फां	ऽ	सी	ऽ
०				३				×				२			
ग	ग	म	रे	ग	म	प	म	ग	—	म	रे	सा	रे	सा	—
है	ऽ	अ	पा	ऽ	र	को	उ	पा	ऽ	र	न	पा	ऽ	यो	ऽ
०				३				×				२			
						नि									
ग	ग	म	रे	ग	प	ध	नि	सां	—	—	-	सांनि	धप	मग	मरे
सु	मि	र	अ	म	र	हो	ऽ	जा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽऽ	इऽ	येऽ
०				३				×				२			

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग अल्हैया बिलावल द्रुत ख्याल ३

काहे न हरि गुन गाए मूरख मन,
घरि घरि पल पल छिन छिन निसदिन,
औसर बीतो जाए मूरख मन।
यह संसार अनित छिन भंगुर,
मिलत न बार बार यह देह नर,
सब तज भज गोपाल लाल नित,
जासों परम पद पाए मूरख मन।

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

						नि									
ग	—	म	रे	ग	प	ध	नि	सां	रें	सां	नि	ध	प	मग	मरे
का	ऽ	हे	न	ह	रि	गु	न	गा	ऽ	ए	मू	र	ख	मऽ	नऽ
०				३				×				२			
ग	ग	म	रे	ग	म	प	म	ग	ग	म	रे	सा	रे	सा	सा
घ	रि	घ	रि	प	ल	प	ल	छि	न	छि	न	नि	स	दि	न
०				३				×				२			
						नि									
ग	—	म	रे	ग	प	ध	नि	सां	रें	सां	नि	ध	प	मग	मरे
औ	ऽ	स	र	बी	ऽ	तो	ऽ	जा	ऽ	ए	मू	र	ख	मऽ	नऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

प	प	प	—	नि	ध	नि	नि	सां	सां	सां	सां	सां	रें	सां	सां
य	ह	सं	ऽ	सा	ऽ	र	अ	नि	त	छि	न	भं	ऽ	गु	र
०				३				×				२			
सां	गं	रें	गं	पं	मं	गं	रें	सां	सां	सां	रें	सां	नि	ध	प
मि	ल	त	न	वा	ऽ	र	वा	ऽ	र	य	ह	दे	ह	न	र
०				३				×				२			
ग	ग	म	रे	ग	म	प	म	ग	—	म	रे	—	रे	सा	सा
स	व	त	ज	भ	ज	गो	ऽ	पा	ऽ	ल	ला	ऽ	ल	नि	त
०				३				×				२			
ग	—	म	रे	ग	प	(नि)ध	नि	सां	रें	सां	नि	ध	प	मग	मरे
जा	ऽ	सों	प	र	म	प	द	पा	ऽ	ए	मू	र	ख	मऽ	नऽ
०				३				×				२			

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग अल्हैया बिलावल द्रुत ख्याल ४

नंद घर झूले पलना,
यशोमति जात वारी,
देखि देखि ललना।
मंद मंद सखि मृदुल हास,
असुरन को देत त्रास,
जय जय सुर लोक करत,
गाए गाए वंदना।

××

स्थायी एकताल मात्रा १२

गप	धनि	सांनि	धप	मग	मरे	ग	प	म	ग	—	मरे
नंऽ	ऽऽ	दऽ	घऽ	रऽ	झूऽ	ले	प	ल	ना	ऽ	ऽऽ
×		०		२		०		३		४	
ग	रे	ग	प	म	ग	ग	म	रे	सा	—	सा
य	ऽ	शो	ऽ	म	ति	जा	ऽ	त	वा	ऽ	री
×		०		२		०		३		४	
पांरें	सांनि	धप	धनि	धप	मग	मरे	प	म	ग	—	मरे
देऽ	ऽऽ	खिऽ	देऽ	ऽऽ	खिऽ	ऽऽ	ल	ल	ना	ऽ	ऽऽ
×		०		२		०		३		४	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

				नि							
प	प	प	प	ध	नि	सां	सां	सां	सां	—	सां
मं	द	मं	द	स	खि	मृ	दु	ल	हा	ऽ	स
×		०		२		०		३		४	
सां	गं	गं	मं	रें	सां	सां	रें	सां	नि	ध	प
अ	सु	र	न	को	ऽ	दें	ऽ	त	वा	ऽ	स
×		०		२		०		३		४	
ध	नि	ध	पं	म	ग	ग	म	रे	रे	सा	सा
ज	य	ज	य	सु	र	लो	ऽ	क	क	र	त
×		०		२		०		३		४	
		नि									
ग	प	ध	नि	सां	सां	सां		सांनि	धप	मग	मरे
गा	ऽ	ए	गा	ऽ	ए	वं	द	नाऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ
×		०		२		०		३		४	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग अल्हैया बिलावल द्रुत ख़्याल ५

सुन्दर मुख वाको, शशि हूं सों निरमल,
देखत चितवन, मोह लियो मेरो मन।
कजरारे नयन, मधु मधु बयन,
कीनी शाम घन शाम, शाम शाम अलकन।

स्थायी झपताल मात्रा १०

ग	—	ग	—	म	रे	रे	सा	—	सा
सु	ऽ	द	ऽ	र	मु	ख	वा	ऽ	को
×		२			०		३		
सा	रे	ग	—	प	मग	म	रे	—	सा
श	शि	हूं	ऽ	सों	निऽ	र	म	ऽ	ल
×		२			०		३		
ग	प	(नि) ध	—	नि	सां	सां	सां	—	सां
दे	ऽ	ख	ऽ	त	चि	त	व	ऽ	न
×		२			०		३		
सां	नि	ध	प	म	ग	म	रे	—	सा
पो	ह	लि	ऽ	यो	मे	रो	म	ऽ	न
×		२			०		३		

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

		नि							
प	प	ध	—	नि	सां	—	सां	—	सां
क		रा	ऽ	रे	न	ऽ	य	ऽ	न
×		२			०		३		
सां	गं	गं	मं	रें	सां	रें	सां	—	सां
म	धु	म	ऽ	धु	व	ऽ	य	ऽ	न
×		२			०		३		
सां	नि	ध	प	प	ध	नि̱	ध	प	प
की	नी	शा	ऽ	म	घ	न	शा	ऽ	म
×		२			०		३		
ग	म	प	म	ग	म	रे	सा	—	सा
शा	म	शा	ऽ	म	अ	ल	क	ऽ	न
×		२			०		३		

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग अल्हैया बिलावल तराना

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

			निं												
ग	पप	पप	धं	ध	ध	ध	निं	सां	नि	ध	प	म	ग	म	रे
ना	दिर	दिर	दी	म्	त	न	न	दी	म्	दी	म्	त	न	न	न
०				३				×				२			
ग	म	प	म	ग	म	रे	सां	ध	नि	ध	प	म	ग	म	रे
त	न	न	न	त	दि	य	न	तो	म्	त	न	त	न	न	न
०				३				×				२			

अंन्तरा

				नि	नि										
ग	ग	प	प	ध	ध	निं	निं	सां	सां	सां	सां	सां	रें	सां	सां
त	दि	य	न	त	दि	य	न	त	दा	रे	त	दा	रे	दा	नि
०				३				×				२			
सां	गं	गं	मं	रें	रें	सां	सां	ध	नि	ध	प	म	ग	म	रे
ता	दी	म्	त	न	न	न	न	तो	म्	त	न	न	न	न	न
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग अल्हैया बिलावल ध्रुपद

दीजो नाथ मोहे दान, ताल और सुर को ज्ञान,
सप्त सोध उलट पलट, सुर को लेहूं मधुर तान।
इक्कीस मूर्छना तीन ग्राम, श्रुतियन को भेद जान,
निसदिन करहूं गान, चरणण में लागे ध्यान।

स्थायी चारताल मात्रा १२

		नि									
ग	प	ध	नि	सां	सां	सां	—	रें	सां	—	सां
दी	ऽ	जो	ना	ऽ	थ	मो	ऽ	हे	दा	ऽ	न
×		०		२		०		३		४	
सां	नि	ध	ध	नि	ध	प	म	ग	म	रे	सा
ता	ऽ	ल	औ	ऽ	र	सु	र	को	ज्ञा	ऽ	न
×		०		२		०		३		४	
					नि						
ग	म	रे		प	ध	नि	सां	सां	सां	सां	सां
स	ऽ	प्त	सो	ऽ	ध	उ	ल	ट	प	ल	ट
×		०		२		०		३		४	
सां	रें	सां	नि	ध	प	धनि	ध	प	मग	मरे	सा
सु	र	को	ले	ऽ	हूं	मऽ	धु	र	ताऽ	ऽऽ	न
×		०		२		०		३		४	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ग	म	रे	ग	प	ध	नि	सां	सां	सां	रें	सां
इ	क्की	स	मू	छं	ना	ती	ऽ	न	ग्रा	ऽ	म
×		०		२		०		३		४	
गं	मं	रें	रें	सां	—	सां	—	रें	सां	—	सां
श्रु	ति	य	न	को	ऽ	भे	ऽ	द	जा	ऽ	न
×		०		२		०		३		४	
सां	नि	ध	प	ध	नि	ध	प	म	ग	म	रे
नि	स	दि	न	क	र	हुँ	गा	ऽ	ऽ	ऽ	न
×		०		२		०		३		४	
ग	प	(नि)ध	नि	सां	—	सांनि	धप	मग	म	रे	सा
च	र	ण	ण	में	ऽ	लाऽ	ऽऽ	गेऽ	ध्या	ऽ	न
×		०		२		०		३		४	

—:o:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग अल्हैया विलावल धमार

आज मिल खेलूंगी धमार,
अपने प्रीतम सन,
करि करि हार शृंगार।
हसरस मंगल गाऊँ
चंदन केसर तिलक लगाऊँ,
प्यारे पर जाऊँ वार,
गरवा डार हार।

स्थायी ताल धमार मात्रा १४

			नि
			ग प ध नि
			आ ज मि ल
			३
सांनि धप ध नि ध	प म	ग म रे	ग प मग म
खेऽ ऽऽ लूं ऽ गी	ऽ ध	मा ऽ र	अ ऽ पऽ ऽ
×	२	०	३
			नि
रे सा सा रे ग	प म	ग म रे	ग प ध नि
ने ऽ प्री ऽ त	ऽ म	स ऽ न	क रि क रि
×	२	०	३
सां — — नि ध	प म	ग म रे	
हा ऽ ऽ ऽ ऽ	र शृं	गा ऽ र	
×	२	०	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

		नि												
प	प	ध	नि	सां	—	—	सां	—	सां	सां	रें	सां	—
ह	स	र	स	मं	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ल	गा	ऽ	ऊँ	ऽ
×					२		०			३			
सां	गं	मं	रें	—	सां	सां	धनि	सां	रें	सां	नि	ध	प
चं	द	न	के	ऽ	स	र	तिल	क	ल	गा	ऽ	ऊँ	ऽ
×					२		०			३			
ग	म	रे	—	—	सा	—	सा	ग	प	धनि	सां	—	सां
प्या	ऽ	रे	ऽ	ऽ	प	ऽ	र	जा	ऽ	ऊँऽ	वा		र
×					२		०			३			
गरें	गं	मं	रें	—	सा	धनि	सांरें	सांनि	धप				
गऽ	र	वा	डा	ऽ	र	हाऽ	ऽऽ	ऽऽ	रऽ				
×					२		०						

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग काफी

परिचय

इस राग में गंधार, निषाद कोमल अन्य सब शुद्ध स्वर लगते हैं। यह काफ़ी थाट का जनक राग है तथा गायन समय रात्रि का दूसरा प्रहर है। इसका वादी स्वर पंचम और सम्वादी षडज है। यह सम्पूर्ण जाति का मधुर राग है। इसमें होरी के पद चाचर ताल में और भक्ति रस पूर्ण गीत अधिक गाये जाते हैं जो अत्यन्त मधुर व आकर्षक प्रतीत होते हैं। इस राग में भाव प्रकट करने की अधिक शक्ति है। यह प्राचीन काल से ही प्रचार रूप में है। इसके आरोह में गंधार निषाद शुद्ध का प्रयोग भी कुशलता पूर्वक करने से राग में सौंदर्य उत्पन्न होता है। इसमें 'सा रे रे ग ग म प, प म ग रे,' अथवा 'प ग ग रे रे ग म प प, स्वर समूह अधिक प्रयोग में लाने से सिंधूरा राग से पृथक करने में सहायता मिलती है।

आरोह—सा रे ग म प ध नि सां।

अवरोह—सां नि ध प म ग रे सा।

पकड़

सा रे रे ग ग म प।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

आलाप

सा नि ध़ सा, सा रे ग रे ग सा, रे ग म प, प म ग रे ग सा रे ग ग म प, ध म प, ग रे रे ग म प, ध म प, ग रे ग सा, रे ग म प, मप ध म प ग रे सा, सा रे ग ग म प, ध म प, ध नि ध प ध म प, रे म प, ग रे, ग सां रे म प ध नि ध प, मप ध म प, रे म प, ग रे ग सा रे ग ग म प, ध नि ध प, ध म प ग रे, ग सा रे ग ग म प, म प ध नि ध प, ध म प ग रे, रें नि ध नि ध प, ध म ग रे, ग म प ध नि ध प, म प ध सां, सां नि ध प ध म प, रेम पध मप मप गरे, ग सा रे ग ग म प, म प ध नि सां, सां नि ध सां, सां नि ध प ध सां, सां नि ध प, ध म प, ग रे, रे म प ध नि ध प, म ग रे, ग सा रे ग ग म प ध नि सां, सां नि ध, सां रे सां, नि सां नि ध नि ध प ध म प ग रे, रे म प ध म प ग रे, नि ध प ध म प ग रे, सां नि ध प ध म प ग रे, ग सा रे ग ग म प, म प ध सां नि ध सां, रें सां नि ध, सां सां रें गंऽ रें सां नि ध सां, सांरें गं रें सां नि ध प, रेम पध मप ग रे, ग सा रे ग ग म प प ध म प, रे म प, रे म प ध ग रे, रें नि ध नि ध प ध म प ग रे, सां नि ध प म ग रे ग सा, सा रे रे ग ग म म प, प ध ध नि नि सां,

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

सां रें गंऽ रें सां, सां नि ध सां, रें सां नि ध, सां नि ध प, रे म प ध नि ग
रे, रे ग सा, सा रे रे ग ग म म प, ध म प नि ध प, सां नि ध प रें सां नि
ध प, गंऽ रें सां नि ध प, ध म प, ग रे, रेम पध नि ध प म ग रे, रेम पध
निसां नि ध प म ग रे, ग सा रे ग म प, प म प ग रे, ग रे ग सा, सा रे ग
म प, ध नि ध प ध, म प ग रे, ग सा रे ग म प, ध नि सां, नि ध प, ध म
प ग रे, ग रे सा रे ग म प, ध नि सां, रें सां नि ध प ध म प ग रे, ग सा
रे ग म प, ध नि सां रें गं, सां नि ध प, ध म प ग रे, ग सा रे ग म प, म
प ध सां रें गं रें सां, नि ध प ध सां, नि ध प ध सां, सां नि ध प, रेम पध
मप ग रे, प म ग रे, प म ग रे, ध प म ग रे, नि ध प म ग रे, सां नि ध प
म ग रे, ग स रे ग म प ध रेम ग रे, रे ग म प, ध नि ध प म ग रे, रे ग
म प ध नि सां, सां नि ध प म ग रे, ग म प ध नि सां, रें सां नि ध प म ग
रे, रे ग म प ध नि सां, रें गं रें सां नि ध प म ग रे, रे प म ग रे, ध प म
ग रे, नि ध प म ग रे, सां नि ध प म ग रे, रें सां नि ध प म ग रे, गं रें
सां नि ध प म ग रे ग सा, रे ग म प, प ध म प, ध नि ध प, ध म प, सां
नि ध प, ध म प ग रे, ग सा रे, ग सा रे ग म प, नि ध प, सां रें सां, नि
ध प, ध म प, रेम पध मप ग रे, ग सा रे ग ग म प, ध म ग रे, ग सा, सा
रे ग ग म प, ध म प, ध नि ध सां नि ध प, म प ध सां रे गं रें सां, नि ध
ध प, ध म प, ध नि ध म, ध म प ग रे, ग सा रे ग म प, प म ग रे सा,
सा रे ग म प ध नि सां, रें गं रें सां, नि ध सां, नि ध प, ध म प ग रे रे ग
म प ग रे, ग सा रे ग म प ध नि सां सां नि ध प म ग रे सा ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग काफी तानें

१- सारे गरे गम पध निध पम गरे साऽ ।

२- सारे गम पध निसां निध पम गरे साऽ ।

३- सारे गम रेग मप गम पध मप धनि पध निसां धनि सारें गरें सांऽ गरें सांऽ ।

४- सारे गरे गम पम पध निध निसां रेंसां गरें सारें सानि धप निध पम गरे साऽ ।

५- मप धसां रेंगं रेंसां निध पम गरे साऽ ।

६- सारें गरें सांनि धप निध पम गरे साऽ ।

७- सांनि धप मग रेसा रेग मप धनि सांऽ ।

८- सारे गम पध निसां रेंसां निध पम गरे ।

९- सारे गम पध निसां रेंगं रेंसां निध पऽ ।

१०- सारे गम पम गरे गम पध निध पम पध निसां रेंसां निध सारें गरें सानि धप ।

११- सारे गग रेग मम गम पप मप धध पध निनि धनि सारें सानि धप मग रेसा ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

१२- सारे गरे गम पम पध निध निसां रेंसां गंरें सांरें सांनि धप गम पध निनि सांऽ ।

१३- सारे गग मग रेसा रेग मम पम गरे गम पप धप मग मप धध निध पम पध निनि सांनि धप धनि सांसां रेंसां निध निसां रेंरें गंरें सांरें सांनि धप मग रेसा ।

१४- सारे गम मग रेसा रेग मप पम गरे गम पध धप मग मप धनि निध पम पध निसां सांनि धप धनि सांरें गंरें सांनि धप मग रेसा रेग मप धनि सांऽ ।

१५- सारे गम पध निसां रेंगं रेंसां निध पम गरे सारे गम पध निसां रेंसां निध पम गरे सारे गम पध निसां निध पम गरे सारे गम पध निध पम गरे सारे गम पध निसां रेंगं रेंसां निध पम गरे साऽ ।

१६- सारे गरे सारे गम गरे सारे गम पध गरे सारे गम पध पम गरे सारे गम पध निसां निध पम गरे सारे गम पध निसां रेंसां निध पम गरे सारे गम पध निसां रेंगं रेंसां निध निसां रेंसां निध पम गरे साऽ ।

१७- रेग रेसा पम गग रेसा धप मग रेसा निनि धनि सांरें गंरें सांनि धप मग रेसा ।

~~~~~~~

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi
~~~~~~~

राग काफी स्वर मालिका

——

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

	सा नि	सा रे ग रे	ग म प म
		०	३
ध — ध प	म ग म —	म ग — प	म — सा नि
×	२	०	३
सा रे ग म	ग रे सा नि		
×	२		

अन्तरा

		प — प म	प ध नि सां
		×	२
ध नि सां रें	गं रें सां —	सां रें सां नि	ध प म प
०	३	×	२
ध — म प	ग रे सा नि	सा रे ग म	ग रे सा नि
०	३	×	२

×:०:×

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग काफी लक्षण गीत

——

काफ़ी राग मेरो मन लीनो,
पंचम वादी षड़्ज सम्वादी,
ग नी सुर दोउ को कोमल कीनो।
काफी मेल शास्त्र मान सब,
द्वितीय प्रहर निशि करत गान जब,
आरोह अरु अवरोह सम्पूरन,
सुर नर मुनि सुध बुध तज दीनो।

××

स्थायी—त्रिताल मात्रा १६

मप	धप	ग॒	रे	रे	ग॒	सा	रे	ग॒	—	म	म	प	—	प	—
काऽ	ऽऽ	फ़ी	ऽ	रा	ऽ	ग	मे	रो	ऽ	म	न	ली	ऽ	नो	ऽ
०				३				×				२			
प	—	प	म	मप	ध	ध	रे	रे	—	म	—	ग॒	—	रे	—
पं	ऽ	च	म	वाऽ	ऽ	दी	ष	ड़	ज	सं	ऽ	वा	ऽ	दी	ऽ
०				३				×				२			
ग॒	नि॒	ध	नि॒	प	ध	म	प	म	प	ध	प	ग॒	—	रे	—
ग	नी	सु	र	दो	उ	को	ऽ	को	ऽ	म	ल	की	ऽ	नो	ऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म	—	प	ध	सां	ध	सां	सांरें	गं	रे	सां	नि	ध	ध	सां	सां
का	ऽ	फ़ी	ऽ	मे	ऽ	ल	शाऽ	ऽ	स्त्र	मा	ऽ	ऽ	न	स	ब
०				३				×				२			
सां	सां	सां	रें	नि	ध	प	ध	रे	म	प	ध	म	प	ग	रे
द्वि	ती	य	प्र	ह	र	नि	शि	क	र	त	गा	ऽ	न	ज	व
०				३				×				२			
सा	रे	ग	म	प	ध	नि	सां	नि	ध	प	म	ग	रे	सा	सा
आ	ऽ	रो	ह	अ	रू	अ	व	रो	ह	सं	ऽ	पू	ऽ	र	न
०				३				×				२			
रे	नि	ध	नि	प	ध	म	प	म	प	ध	प	ग	—	रे	—
सु	र	न	र	मु	नि	सु	ध	बु	ध	त	ज	दी	ऽ	नो	ऽ
०				३				×				२			

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

राग काफी विलंबित ख्याल १

कैसे कटे सजनी रजनी,
पिया बिन जिया मोरा चैन न पाये ।
कोउ न जाने सखि विथा मोरे मन की,
व्याकुल नैना नीर बहाये ॥

स्थायी एकताल मात्रा १२

								रेग	सा	रे	मम
								कैंऽ	से	ऽ	ऽक
								३		४	
प	—	ध	म	प	—	प	म	ग	रे	ग	सा
टे	ऽ	स	ज	नी	ऽ	र	ज	नी	ऽ	ऽ	ऽ
×		०		२		०		३		४	
रे	ग	म	प	पध,नि	धप	मप,धमप	ग	रे	ग	सा	—
पि	या	बि	न	जिऽ,ऽ	याऽ	मोऽ,ऽऽऽ	रा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
×		०		२		०		३		४	
रे	म	रेमपध	मप	म	ग	रे	सा				
चै	ऽ	ऽऽऽऽ	नन	पा		ऽ	ये				
×		०		२		०					

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain. Digitization by eGangotri

अन्तरा

				म —	प ध
				को ऽ	उ न
				३	४
सां —	नि ध	सां —	सां —	रें सांरें,गं	रे सांरें
जा ऽ	ऽ नें	स ऽ	खि ऽ	वि ऽ,ऽ	था ऽऽ
×	०	२	०	३	४
सां नि	धप ध	सां सां	सां —	प ध	सां रें
मो ऽ	ऽऽ रे	म न	की ऽ	व्या ऽ	कु ल
×	०	२	०	३	४
सांरें,गं रेंसां	नि धप	रेमपध मप	ग रे		
नैंऽ,ऽ नाऽ	नी रव	हाऽऽऽ ऽऽ	ये ऽ		
×	०	२	०		

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग काफी विलंबित ख्याल १

——

सुन्दर छवि मतवारी, आन बसी मोरे नैन मंझार।
शीश मुकुट और कानन कुण्डर, गर सोहत फूलन के हार॥

××

स्थायी तिलवाड़ा मात्रा १६

											सा	रे	ग	म	पम
											सु	ऽ	ऽ	ऽ	दर
												३			
प	—	ध	पध	नि	धप	मप.ध	प	म	ग	रेग	सा	रे	म	प	पम
छ	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽवि	मऽ,ऽ	त	वा	ऽ	रीऽ	आ	ऽ	ऽ	ऽ	नब
×				२				०				३			
प	—	ग	रे	रे	ग	नि	धनि	सां	सांनिधप	मगरेसा					
सी	ऽ	मो	रे	नै	ऽ	न	मंऽ	झा	ऽऽऽऽ	ऽऽरेऽ					
×				२				०							

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain. Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

		म	म — प पध
		शी	ऽ ऽ श ऽमु
			३
सां सां नि ध	सां — सां —	सां — सां रें	— — सांरें,गं रें
कु ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ट ऽ	औ ऽ र का	ऽ ऽ ऽऽ न
×	२	०	३
सां — — सां	ध प पध सां	— सां — प	— ध सां सां
कुं ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽऽ ड	ऽ र ऽ ग	ऽ ऽ ऽ र
×	२	०	३
रें सांरें,गं रें सां	नि ध प ध	सां सांनिधप मगरेसा	
सो ऽऽ.ऽ ह त	फू ल न के	ऽ हाऽऽऽ ऽऽरऽ	
×	२	०	

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग काफी द्रुत ख्याल १

आज चलो आली वृंदावन,
खेलत फाग जहाँ नंद नन्दन।
वाजत डमरू मुरली मृदंग,
ग्वाल बाल सब सखा मोहन संग,
नाचत गावत मिल नर नारी,
उड़त अबीर केसर अरू चन्दन॥

×:०:×

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

मप	ध	म	प	ग	रे	ग	सा	रे	ग	म	—	प	—	प	प
आऽ	ऽ	ज	च	लो	ऽ	आ	ऽ	ली	ऽ	वृं	ऽ	दा	ऽ	व	न
०				३				×				२			
ध	ध	ध	ध	पध	निसां	नि	ध	रे	म	प	ध	ग	—	रे	रे
खे	ऽ	ल	त	फाऽ	ऽऽ	ग	ज	हाँ	ऽ	नं	द	नं	ऽ	द	न
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म — प ध	सां ध सां —	प ध सांरें गं	रें सांनि ध सां
बा ऽ ज त	ड म रू ऽ	मु र लीऽ ऽ	मृ दंऽ ऽ ग
०	३	×	२
सां — सां रें	नि ध प प	रे म प ध	म प ग रे
ग्वा ऽ ल बा	ऽ ल स ब	स खा ऽ मो	ह न सं ग
०	३	×	२
— रें —रें रें	सांरें गं रें सां	— निध पध प	सां — सां —
ना ऽच त	गाऽ ऽ व त	ऽ मिल नऽ र	ना ऽ री ऽ
०	३	×	२
— सांसां सां रें	नि ध प प	रे ग ध प	ग — रे रे
ऽ उड़ त अ	बी ऽ र के	स र अ रू	चं ऽ द न
०	३	×	२

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग काफी द्रुत ख्याल २

ब्रज में खेलत फाग मुरारी,
लाल गुलाल अबीर उड़ावत,
कर कंचन पिचकारी ।
ग्वाल बाल संग धूम मचाई,
रंग भरी राधा अति मन भाई,
सब सखियाँ मिल मंगल गायें,
नाचत दे दे तारी, खेलत फाग मुरारी ।

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

												रे	म	पध	मप
												वृ	ज	मेंऽ	ऽऽ
												२			
पध	निसां	निध	प	ग	रे	म	म	प	—	प	—	रे	म	पध	मप
खेऽ	ऽऽ	लऽ	त	फा	ऽ	ग	मु	रा	ऽ	री	ऽ	ब्र	ज	मेंऽ	ऽऽ
०				३				×				२			
—	ध	धध	ध	पध	नि	ध	प	—	रे	म	पप	ग	—	रे	रे
ऽ	ला	ऽल	गु	लाऽ	ऽ	ल	अ	ऽ	बी	ऽ	रउ	ड़ा	ऽ	व	त
०				३				×				२			
सा	सा	रे	—	ग	ग	म	म	प	—	प	—	रे	म	पध	मप
क	र	कं	ऽ	च	न	पि	च	का	ऽ	री	ऽ	ब्र	ज	मेंऽ	ऽऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म — प ध	सां ध सां सां	धसां रेंगं रें सां	नि ध सां —
ग्वा ऽ ल बा	ऽ ल सं ग	धूऽ ऽऽ म म	चा ऽ ई ऽ
०	३	×	२
सां सां सां रें	नि ध प —	रे म प ध	म प ग रे
रं ग भ री	रा ऽ धा ऽ	अ ति म न	भा ऽ ई ऽ
०	३	×	२
— रेंरें रें रें	सांरें गं रें सां	— निध प ध	सां — सां —
ऽ सब स खि	याऽ ऽ मि ल	ऽ मंऽ ग ल	गा ऽ यें ऽ
०	३	×	२
— सां सांसां रें	नि ध प —	रेम पध निसां रेंगं	रेंसां निध पम गरे
ऽ ना ऽच त	दे ऽ दे ऽ	ताऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ	ऽऽ ऽऽ ऽऽ रीऽ
०	३	×	२
पध निसां निध प	ग रे म म	प — प —	रे म पध मप
खेऽ ऽऽ लऽ त	फा ऽ ग मु	रा ऽ री ऽ	ब्र ज मेंऽ ऽऽ
०	३	×	२

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग काफी द्रुत ख्याल ३

नाथ मोहे दरशन दीजो आज,
मोरे तुम बिन बिगरे सगरे काज,
जब जब भीर परी तब आए,
भक्त जनों के कष्ट मिटाए,
तुम संतन की लाज ॥

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

											पध	निसां	निध	पम	गरे
											नाऽ	ऽऽ	थऽ	मोऽ	हेऽ
												२			
सा	सा	रे	रे	ग	—	म	—	प	—	प	पध	निसां	निध	पम	गरे
द	र	श	न	दी	ऽ	जो	ऽ	आ	ऽ	ज	नाऽ	ऽऽ	थऽ	मोऽ	हेऽ
०				३				×				२			
सा	सा	रे	रे	ग	—	म	—	रे	—	—	—	म	प	प	म
द	र	श	न	दी	ऽ	जो	ऽ	आ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ज	मो	रे
०				३				×				२			
प	नि	ध	सां	नि	ध	प	—	रे	म	प	ध	म	प	ग	रे
तु	म	बि	न	बि	ग	रे	ऽ	स	ग	रे	का	ऽ	ज	मो	हे
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म	म	प	ध	सां	ध	सां	सां	सांरें	ग	रें	सां	नि	ध	सां	—
ज	ब	ज	ब	भी	ऽ	र	प	रीऽ	ऽ	त	ब	आ	ऽ	ए	ऽ
०				३				×				२			
सां	—	सां	रें	नि	ध	प	—	रे	म	प	ध	म	प	ग	—
भ	ऽ	क्त	ज	नों	ऽ	के	ऽ	क	ऽ	ष्ट	मि	टा	ऽ	ए	ऽ
०				३				×				२			
सा	सा	रे	—	ग	ग	म	—	प	—	प	पध	निसां	निध	पम	गरे
तु	म	सं	ऽ	त	न	की	ऽ	ला	ऽ	ज	नाऽ	ऽऽ	थऽ	मोऽ	हेऽ
०				३				×				२			

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग काफी द्रुत ख्याल ४

श्याम सुन्दर की मुरतिया प्यारी,
चितवत चितवन चित हर लीनो,
सुन्दर छवि अति ही मतवारी।
शीश मुकुट गले मोतियन माला, मुरली अधर धर नंद के लाला।
पीत वसन कर चक्र सुदरशन, संग सोहत ब्रज भानु दुलारी॥

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

मप	ध	म	प	ग	रे	म	म	प	प	प	—	ध	म	प	—
श्याऽ	ऽ	म	सुं	द	र	की	मु	र	ति	या	ऽ	प्या	ऽ	री	ऽ
०				३				×				२			
ध	ध	ध	ध	पध	निसां	निध	प	म	प	ध	प	ग	—	रे	—
चि	त	व	त	चिऽ	तऽ	वऽ	न	चि	त	ह	र	ली	ऽ	नो	ऽ
०				३				×				२			
सा	सा	रे	रे	ग	ग	म	म	प	—	ध	नि	सांनि	धप	मग	रेसा
सुं	ऽ	द	र	छ	वि	अ	ति	ही	ऽ	म	त	वाऽ	ऽऽ	ऽऽ	रीऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

भ — प ध	सां ध सां सां	निध प प ध	सां — सां —
शी ऽ श मु	कु ट ग ले	मोऽ ति य न	मा ऽ ला ऽ
०	३	×	२
प प ध सां	रें गं रें सां	निध प प ध	सां — सां —
मु र ली अ	ध र ध र	नंऽ ऽ द के	ला ऽ ला ऽ
०	३	×	२
सां -- सां सां	नि ध प प	रे म प ध	ग ग रे सा
पी ऽ त व	स न क र	च ऽ क्र सु	द र श न
०	३	×	२
सा सा रे रे	ग ग म म	प — ध नि	सांनि धप मग रेसा
सं ग सो ऽ	ह त ब्र ज	भा ऽ नु दु	लाऽ ऽऽ ऽऽ रीऽ
०	३	×	२

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग काफी द्रुत ख्याल ५

काहे डगर मोरी रोके कन्हाई,
नटखट छेड़त लाज न आई।
जाय पुकारूँगी जसुमति आगे,
दधि की मटकिया फोर गिराई॥

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

रेम पध म प	ग रे म म	प प प प	ध म प —
काऽ ऽऽ हे ड	ग र मो री	रो ऽ के क	न्हा ऽ ई ऽ
०	३	×	२
— धध ध ध	पध निसां निध प	— रे म धप	ग — रे —
ऽ नट ख ट	छेऽ ऽऽ ड़ऽ त	ऽ ला ऽ जन	आ ऽ ई ऽ
०	३	×	२

अन्तरा

म — प ध	सां ध सां सां	रें गं रें सां	नि ध सां —
जा ऽ यं पु	का ऽ रूँ गी	ज सु म ति	आ ऽ गे ऽ
०	३	×	२
सां सां सां रें	नि ध प —	रे म ध प	ग — रे —
द धि की म	ट कि या ऽ	फो ऽ र गि	रा ऽ ई ऽ
०	३	×	२

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग कांफी द्रुत ख्याल ६

सांवरिया सुधि लीजो हमारी,
आन परी में शरण तिहारी।
तुम बिन ना कोई मेरो सहाई,
मात पिता सुत मित्र अरु भाई,
वेगि नाथ मोहे आन उबारो,
विनती सुनहु अब हे बनवारी॥

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

पध	निसां	निध	पम	ग॒	रे	म	म	प	—	प	प	ध	म	प	—
सांऽ	ऽऽ	वऽ	रिऽ	या	ऽ	सु	धि	ली	ऽ	जो	ह	मा	ऽ	री	ऽ
०				३				×				२			
ध	—	ध	ध	पध	निसां	निध	प	म	म	प	प	ग॒	—	रे	—
आ	ऽ	न	प	रीऽ	ऽऽ	मैंऽ	ऽ	श	र	ण	ति	हा	ऽ	री	ऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म	म	प	ध	सां	ध	सां	सां	सांरें	ग	रें	सां	नि	ध	सां	—
तु	म	बि	न	ना	ऽ	को	ई	मेऽ	ऽ	रो	स	हा	ऽ	ई	ऽ
०				३				×				२			
सां	सां	सां	रें	नि	ध	ध	प	रे	म	प	ध	ग	—	रे	—
मा	ऽ	त	पि	ता	ऽ	सु	त	मि	त्र	अ	रु	भा	ऽ	ई	ऽ
०				३				×				२			
रें	—	रें	रें	—	रें	ग	रें	सांनि	ध	प	ध	सां	—	सां	—
वे	ऽ	गि	ना	ऽ	थ	मो	हे	आऽ	ऽ	न	उ	बा	ऽ	रो	ऽ
०				३				×				२			
सां	सां	सां	रें	नि	ध	प	प	रेंम	पध	निसां	रें	सांनि	धप	मग	रेंऽ
वि	न	ती	सु	न	हु	अ	ब	हेऽ	ऽऽ	बऽ	न	वाऽ	ऽऽ	रीऽ	ऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग काफी तराना

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

सा सासा सासा रे	ग ग म म	प — — ध	म प ग रे
ना दिर दिर दी	म् त दि र	ना ऽ ऽ त	दा रे दा नि
०	३	×	२
रे नि ध नि	प ध मम पप	मम पप धध पप	मम गग रे रे
ओ दा नि ओ	दा नि दिर दिर	दिर दिर दिर दिर	दिर दिर दा नि
०	३	×	२

अन्तरा

म पप धध सांसां	निनि धध सां सां	रें गंगं रेंरें सांसां	निनि धध सां सां
ना दिर दिर दिर	दिर दिर दा नि	तु दिर दिर दिर	दिर दिर दा नि
०	३	×	२
गंगं रें रें रें	सांसां निनि धध पप	मम पप धध पप	मम गग रे —
धित लां ग ना	दिर दिर दिर दिर	धुम् किट तिर किट	गदि गन धा
०	३	×	२

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग काफी ध्रुपद

विसरत नाहीं आली मोहे, गोकुल बरसानो गाम।
सुन्दर तरु बेलरियां, निरमल यमुना ब्रज धाम॥
ग्वाल बाल संग लिये, राधा सखि अति ही प्रिये।
वृंदावन रास रचत, मदन मोहन घन श्याम॥

स्थायी चारताल मात्रा १२

पध	म	प	ग	—	रे	म	—	म	प	—	प
विस	र	त	ना	ऽ	हीं	आ	ऽ	ली	मो	ऽ	हे
×		०		२		०		३		४	
म	—	पध	निध	प	प	मप	ध	मप	ग	—	रे
गो	ऽ	कुऽ	लऽ	ब	र	साऽ	ऽ	नोऽ	गां	ऽ	म
×		०		२		०		३		४	
सा	—	रे	रे	ग	ग	म	—	प	प	प	—
सुं	ऽ	द	र	त	रु	बे	ऽ	ल	रि	यां	ऽ
×		०		२		०		३		४	
प	ध	सां	सां	रें	नि	ध	प	प	ग	—	रे
नि	र	म	ल	य	मु	ना	ब्र	ज	धा	ऽ	म
×		०		२		०		३		४	

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain. Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म	—	प	ध	सां	—	सां	नि	ध	सां	—	सां
ग्वा	ऽ	ऽ	ल	बा	ऽ	ल	सं	ग	लि	ऽ	ये
×		०		२		०		३		४	
रें	गं	रें	—	सां	सां	निध	प	ध	सां	—	सां
रा	ऽ	धा	ऽ	स	खि	अऽ	ति	हि	प्रि	ऽ	ये
×		०		२		०		३		४	
सां	रें	सां	नि	ध	प	रे	म	प	ध	म	प
वृं	ऽ	दा	ऽ	व	न	रा	ऽ	स	र	च	त
×		०		२		०		३		४	
रें	रें	रें	गंरें	सांनि	धप	रे	म	प	ग	—	रे
म	द	न	मोऽ	हुऽ	नऽ	घ	ऽ	न	श्या	ऽ	म
×		०		२		०		३		४	

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग काफी धमार

××

श्याम बिन सूनो फाग, सखियन मन अत ही आनन्द,।
मोरे हिया आज वैराग।
कुबजा घर जाय बसो जी, हम रस खेलन वासो होरी,
मोह लियो जिन श्याम हमारो धन धन सखि वाको भाग,

———

स्थायी धमार मात्रा १४

				मप,ध	म	प	ग	—	रे	सा	रे	ग	म
				श्याऽऽ	ऽ	म	बि	ऽ	न	सू	ऽ	नो	ऽ
					२		०			३			
प	—	—	प	ध	ध	ध	पध,नि	ध	—	प	रे	म	प
फा	ऽ	ऽ	ग	स	खि	य	नऽ,ऽ	म	ऽ	न	अ	ति	ही
×					२		०			३			
पधमप	ग	—	रे	सा	रे	ग	म	प	—	—	प	ध	म
आऽऽऽ	नं	ऽ	द	मो	ऽ	ऽ	रे	हि	ऽ	ऽ	या	आ	ज
×					२		०			३			
प	ग	—	रे										
वै	रा	ऽ	ग										
×													

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म	म प़	ध सां —	सां नि̲ ध प
कु	ब जा	ऽ घ ऽ	र जा ऽ य
	२	०	३
प सां — सां प	ध सां	रें ग̲ं —	रें सां नि̲ ध
ब सो ऽ री ह	स र	स खे ऽ	ल त वा ऽ
×	२	०	३
पध सां — सां सां	नि̲ ध	प म रे	प प ग̲ रे
सोंऽ हो ऽ री मो	ऽ ह	लि यो ऽ	जि न श्या म
×	२	०	३
म ग̲ रे सा रे	रे ग̲	ग̲ म म	प प ध म
ह मा ऽ रो ध	न ध	न ध न	स खि वा ऽ
×	२	०	३
प ग̲ — रे			
को भा ऽ ग			
×			

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग आसावरी

परिचय

इस राग में गंधार धैवत व निषाद कोमल, अन्य शुद्ध स्वर लगते हैं। आरोह में गंधार निषाद वर्जित, जाति औड़व सम्पूर्ण। इस राग में 'म प ध म प ग रे सा' यह स्वर समूह राग का स्वरूप स्पष्ट करता है। इस राग का वादी स्वर धैवत और सम्वादी स्वर गंधार है। इसका गायन समय दिन का दूसरा प्रहर है। इस राग की उत्पत्ति आसावरी थाट से है।

आरोह :—सा रे म प ध सां।

अवरोह:—सां नि ध प, म प ध म प ग रे सा।

पकड़ :—सा रे म प ध, सां नि ध प।

'सा रे म प ध ध सां नि ध प।' यह स्वर समूह भी राग का स्वरूप स्पष्ट करने में सहायक सिद्ध होता हैं। इस राग में धैवत पर अधिक ठहराव या आन्दोलन कर देने से राग कान्हड़ा की छाया आने लगेगी। अतएव इसके धैवत को सावधानी से लगाना चाहिये। प ग रे स्वर दिखाते समय गंधार को रिषभ के अंश से आन्दोलित करना चाहिऐ। ऐसा करते समय रिषभ स्पष्ट नहीं होना चाहिए अन्यथा देसी का आभास होने लगेगा। इसके आरोह में निषाद को वर्जित मानते हुए भी सां रें नि सां, इस प्रकार से निषाद का प्रयोग करते हैं यदि स्पष्टतया 'म प ध नि सां,' या 'रे म प नि नि ध प,' इस प्रकार से आरोह में निषाद प्रयोग कर जावें तो राग जौनपुरी प्रतीत होने लगेगा। कई विद्वान जौनपुरी को आसावरी से पृथक नहीं मानते। परन्तु प्रचार में दोनों ही राग अलग अलग मिलते हैं।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग आसावरी आलाप

सा रे म प ध, प, ध म प, ग, रे, सा, सा रे म प; ध प, ध म प, नि ध प मपधमप, ग रे सा, नि, सा, रे सा, सा नि ध प, म प ध सा, सा रे म प ध प, ध म प, नि ध प, ध म प ग रे सा, सा रे म प ध प, ध म प सां, सां नि ध प, नि ध प, ध म प, मपधमप, प, मपधमप ग रे सा, सा रे म प ध प, नि ध प, सां नि ध प, रें सां नि सां नि ध प, म प ध सां, रे गं रें सां, नि सां रें सां, नि ध प, म प ध सां, नि ध. प, रें सां, नि ध प, गं रें सां नि ध प म प ध सां, नि ध, प, रें सां, नि ध प, गं रें सां नि ध प, म प सां, ध प, म प नि ध प, गपधमप ग रे सा, रे म प, ध प, धम प ग रे सा, रे म प, नि ध प, ध म प ग रे सा, रे म प ध सां, नि ध प, ध म प ग रे सा, रे म प ध सां, रें सां नि ध प, ध म प ग रे सा, रे म प ध सां, रें गं रें सां, नि ध प, ध म प ग रे सा, सा रे म प, ध प, नि ध प, सां, नि ध प, रें सां नि ध प, गं रें सां, नि सां रें सां, नि सां नि ध प, म प सां, नि ध प, म प नि ध प, मपधमप ग रे सा, सा रे म, रे म प, म प ध, प ध सां, सां रें सां, रें सां, नि ध नि ध प, ध म प ग रे सा, सा रे म प ध सां, रें सां नि ध प, म प ध म

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

प ग रे सा, सा रे म प ध सां, नि ध प, म प ध म प ग रे सा, सा रे म प नि ध प, म प ध म प ग रे सा, सा रे म प ध प, म प ध प म प, ग रे सा सा रे म ग रे सा, रे म प, म ग रे सा, रे म प, ध, प ध म प ग रे सा, रे म प ध नि ध प, ध म प ग रे सा, रे म प ध सां, नि ध प ध म प ग रे सा, रे म प ध सां रें गं रें सां, नि ध प, ध म प ग रे सा, सा रे म प ध ध प ध म प, नि नि ध ध प ध म प, ध सां नि ध प ध म प, रें सां नि ध प ध म प, ध सां, रें गं रें सां नि ध, प ध म प ग रे सा, म ग रे सा, ध प म प ग रे सा।

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

—:राग आसावरी तानें:—

१. सारे मप धप मप धसां निध पम पऽ।

२. सारे मरे मप धप धसां निध पम पऽ ।

३. सारे मप धप धसां निसां रेंसा निध पऽ ।

४. सारे मप धसां रेंसां निसां निध पम पऽ।

५ सारे मप रेम पध मप धसां निध पऽ।

६. मप धसां रेंगं रेंसां निसां रेंसां निध पऽ।

७. सांरें गंरें सांनि धप मप धप मग रेसा।

८ सांनि धप मप धसां रेंगं रेंसां निध पऽ ।

९. सारे मप धसां रेंग रेंसां निध पम पऽ ।

१० सारे मरे मप धप धसां रेंसां गंरें सांरे सांनि धप मप धसां निध पम गरे साऽ।

११. सारे मम रेम पप मप धध पध सांसां गंरें सांरें सांनि धप मप धप गग रेसा ।

१२, सारे मप रेम पध मप धसां पध सांरें गंरें सांरें सांनि धप मप धप मग रेसा ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

१३, मप धप मग रेसा सांनि धप मग रेसा रेसां निध पम पध रेंसां गंरें
सांनि धप ।

१४. सारे मप धप मप धसां निध पध सांरें गंरें सांरें सांनि धप मप धप मग
रेसा ।

१५. मप धप मग रेसा सांनि धप रेंसां निध रेंगं सांरें सांनि धप मप धप मग
रेसा ।

१६. सारे मप धसां रेंगं रेंसां निध पम पध सांरें सांनि धप मप धसां निध पप
पध सांरें गंरें सांनि धप मप धप मग रेसा ।

१७. मप धम पध मप निनि धप मग रेसा पध सांप धंसां पध सांनि धप
मग रेसा सांरें गंसां रेंगं सांरें सांनि धप मग रेसा ।

१८. मप गग रेसा धप मप गग रेसा निनि धप मप गग रेसा सांनि धप मप
गग रेसा रेंसां निध पध सांरें गंरें सांनि धप मप धसा निध पम पध पम
गरे साऽ ।

१९. सांरें गंरें सानि धप मप धसां रेंसां निध पध सांरें सानि धप पध पम
पध सांऽ ।

२०. सांगं रेंसां निरें सांनि धसां निध पनि धप मप धप मग रेसा रेम पध
सांनि सांऽ ।

२१. सारे मग रेसा रेम पम गरे मप धप मग पध सांनि धप धसां रेंसां निध

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

सांरें गरें सांनि धप मप धसां निध पम पध सांरें सांनि धप मप धप

मग रेसा निसा ।

२२. सारे मप मग रेसा रेम पध पम गरे मप धसां निध पम पध सांरें सांनि

धप धसां रेंगं रेंसां निध पध पम गरे साऽ ।

२३. सारे मग रेऽ मग रेऽ रेम पम गऽ पम धप मऽ धप मऽ पध सांनि धऽ

सांनि धप मग रेसा ।

२४. सांनि धप मग रेसा रेम पध सांनि धप मप धसां रेंगं रेंसां निध पम

गरे साऽ ।

२५. सारे मप धसां रेंगं रेंसां निध पम गरे मप धसां रेंसां निध पम पध

सांनि धप मप धसां निध पम गरे साऽ ।

२६. मप धप मप धसां निध पध मप धसां रेंसां निध पध गप धसां रेंगं रेंसां

निध पध मप धसां रेंसां निध पध मप धसां निध पम पध पम पनि धप

मग रेसा ।

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग आसावरी स्वर मालिका

झपताल मात्रा १०

ध॒	ध॒	म	प	ध॒	म	प	ग॒	रे	सा
×		२			०		३		
रे	रे	ध़॒	ध़॒	प़	म़	प़	ध़॒	ध़॒	सा
×		२			०		३		
सा	रे	म	—	म	रे	म	प	—	प
×		२			०		३		

अन्तरा

म	प	ध॒	—	ध॒	सां	सां	सां	—	सां
×		२			०		३		
नि॒	सां	रें	रें	रें	ध॒	ध॒	प	—	प
×		२			०		३		
प	ग॒ं	रें	रें	सां	नि॒	सां	ध॒	ध॒	प
×		२			०		३		
म	प	ध॒	ध॒	ध॒	म	प	ग॒	रे	सा
×		२			०		३		
सा	रे	म	—	म	रे	म	प	—	प
×		२			०		३		

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग आसावरी लक्षण गीत

गुनी जन राग आसावरी गाएँ,
धवत वादी गंधार सम्वादी,
द्वितीय प्रहर दिन समय सुहाएँ।

आसावरी को थाट कहावत,
औड़व सम्पूरन भेद बतावत,
ग नी सुर दोउ आरोहन वरजित,
अवरोहन सम्पूरन दिखाएँ,
सा रे म प ध सां रें सां नि ध प म ग रे सा।

ग ध नी कोमल सुर अति मन भायें।

स्थायी–त्रिताल मात्रा १६

प	सां	नि	सां	ध	प	म	धम:प	ग	—	रे	सा	रे	म	प	—
गु	नि	ज	न	रा	ऽ	ग	आऽ,ऽ	सा	ऽ	व	री	गा	ऽ	एँ	ऽ
०				३				×				२			
ध	ध	ध	ध	प	ध	म	प	ग	—	रे	सा	रे	—	स	—
धै	ऽ	व	त	वा	ऽ	दी	गं	धा	ऽ	र	सं	वा	ऽ	दी	ऽ
०				३				×				२			
रे	रे	म	म	प	प	ध	ध	सांरें	गं	रें	सां	रें	नि	ध	प
द्वि	ती	य	प्र	ह	र	दि	न	सऽ	म	य	सु	हा	ऽ	ए	ऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म म म म	प प ध॒ ध॒	सां — सां सां	नि॒ — सां सां
आ ऽ सा ऽ	व री को ऽ	था ऽ ट क	हा ऽ व त
०	३	×	२
ध॒ ध॒ ध॒ ध॒	सां — सां रें	सांरें गं रें सां	रें नि॒ ध॒ प
औ ड़ व सं	पू ऽ र न	भेऽ ऽ द व	ता ऽ व त
	३	×	२
प गं॒ रें गं॒	सां रें नि॒ सां	नि॒ सां रें सां	नि॒ ध॒ प प
ग नी सु र	दो ऊ आ ऽ	रो ऽ ह न	व र जि त
०	३	×	२
प सां नि॒ सां	ध॒ प म प	ग॒ ग॒ रे सा	रे — सा —
अ व रो ऽ	ह नं सं ऽ	पू र न दि	खा ऽ ए ऽ
०	३	×	२
सा रे म प	ध॒ सां रें सां	नि॒ ध॒ प म	ग॒ रे सा —
०	३	×	२
रे रे म म	प प ध॒ ध॒	सांरें गं॒ रें सां	निसां रेंसां नि ध॒ प
ग ध नी को	म ल सु र	अऽ ति म न	भाऽ ऽऽ येंऽ ऽ
०	३	×	२

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग आसावरी बिलम्बित ख़्याल १

नैया मोरी आन परी बीच भँवर हूँ के, कौन लगावे पार।
गहरी नदिया नाव पुरानी, रुठ्यो खेवन हार ॥

स्थायी एकताल मात्रा १२

								रे	म	प	सां
								नै	ऽ	या	ऽ
								३		४	
ध	—	—	प	धधम,मप	प	—	धमप	ग	रेसा	रे	सा
मो	ऽ	ऽ	री	आऽऽ,ऽऽ	ऽ	ऽ	ऽऽऽ	ऽ	नप	री	ऽ
×		०		२		०		३		४	
रे	म	प	पप	ध	ध	म	प	म	प	ध	पध
बी	ऽ	ऽ	चभं	व	र	हूँ	के	कौ	ऽ	ऽ	नल
×		०		२		०		३		४	
सां	—	रेंरें सांनिसां	नि	ध	—	प	पध	ग	—	रें	सा
गा	ऽ	ऽऽऽऽऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	वेऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
×		०		२		०		३		४	
रे	म	प	पधमप	ग	रेसा	रे	सा				
पा	ऽ	ऽ	ऽऽऽऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	र				
×		०		२		०					

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

								म	प	ध	पध
								ग	ह	री	ऽऽ
								३		४	
सां	—	सां	—	सां	—	ध	—	—	—	सां	सांरें
न	ऽ	दि	ऽ	या	ऽ	ना	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	बपु
×		०		२		०		३		४	
सां	नि	ध	प	प	गं	रें	सां	रें	नि	ध	प
रा	ऽ	ऽ	नी	रू	ऽ	ऽ	ठ्यो	खे	ऽ	व	न
×		०		२		०		३		४	
रे	म	प	पधमप	ग	रेसा	रे	सा				
हा	ऽ	ऽ	ऽऽऽऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	र				
×		०		२		०					

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग आसावरी विलंबित ख्याल २

जोही बाट थकी मोरी नैना,
पी बिन विरहन को जिय डोले।
सुनहु कूक हिय हूक उठत सखि,
अम्बुवा डार जब कोयल बोले।

——

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

												रे	म	प	सां
												जो	ऽ	ही	ऽ
												३			
ध	—	प	प	ध	म	पध	मप	ग	—	रे	सा	नि	सा	नि	रे
बा	ऽ	ट	थ	की	ऽ	मोऽ	रीऽ	नै	ऽ	ना	ऽ	पी	ऽ	बि	न
×				२				०				३			
सा	सा	सा	सा	रे	म	प	ध	सां	—	निसानिध	पम,प				
वि	र	ह	न	को	ऽ	जि	य	डो	ऽ	ऽऽऽऽ	लेऽ,ऽ				
×				२				०							

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

			म प ध ध
			सु न हु कू
			३
सां सां सां सां	रें सांरें,गं रें सां	नि सां ध प	प गं रें सां
ऽ क हि य	हू ऽऽ,ऽ क उ	ठ त स खि	अ म्बु वा डा
×	२	०	३
रें नि ध प	म प ध ध	सां —निसांनिध पम,प	
ऽ र ज ब	को ऽ य ल	बो ऽ ऽऽऽऽ लेऽ,ऽ	
×	२	०	

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग आसावरी द्रुत ख्याल १

प्रात समय हरि सुमिरन करिये,
त्याग सकल मोह माया जग की,
चरण कमल में नित चित धरिये।
दीनानाथ दयाल सकल गुन,
नाम लेत भव सागर तरिये ।:

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

प	म	प	सां	ध	प	म	प	ग	ग	रे	सा	रे	म	प	—
प्रा	ऽ	त	स	म	य	ह	रि	सु	मि	र	न	क	रि	ये	ऽ
०				३				×				२			
म	—	प	सां	ध	प	म	प	ग	—	रे	सा	रे	रे	सा	—
त्या	ऽ	ग	स	क	ल	मो	ह	मा	ऽ	या	ऽ	ज	ग	की	ऽ
०				३				×				२			
रे	रे	म	म॰	प	प	ध	—	सांरें	गं	रें	सां	निसां	रेंसां	निध	प
च	र	ण	क	म॰	ल	में	ऽ	निऽ	त	चि	त	धऽ	रिऽ	येऽ	ऽ
०				३				×				२			

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain. Digitization by eGangotri

अन्तरा

म	—	म	—	प	—	ध	ध	सां	—	सां	सां	रें	नि	सां	सां
दी	ऽ	ना	ऽ	ना	ऽ	थ	द	या	ऽ	ल	स	क	ल	गु	न
०				३				×				२			
ध	—	ध	सां	—	सां	सां	सां	सांरें	गं	रें	सां	निसां	रेंसां	निध	प
ना	ऽ	म	ले	ऽ	त	म	व	साऽ	ऽ	ग	र	तऽ	रिऽ	येऽ	ऽ
०				३				×				२			

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग आसावरी द्रुत ख्याल १

——

हरि को नाम सुमिर मन मोरे,
जनम मरन दु:ख टारत तोरे ।
जहँ जहँ भीर परी तहँ आए,
भक्त जनों के कष्ट मिटाए,
शरण लेत कोटी जन तारे,
भव सागर सों सहज तरो रे ।

××

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

प	म	प	सां	ध	प	म	प	ग	ग	रे	सा	रे	म	प	—
ह	रि	को	ऽ	ना	ऽ	म	सु	मि	र	म	न	मो	ऽ	रे	ऽ
०				३				×				२			
म	म	प	ध	सां	सां	सां	रें	सांरें	गं	रें	सां	नि	सां	ध	प
ज	न	म	म	र	न	दु:	ख	टाऽ	ऽ	र	त	तो	ऽ	रे	ऽ
०				३				×				२			

– :०: –

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म म म म	प — प ध	सां — सां सां	रें नि सां —
ज हं ज हँ	भी ऽ र प	री ऽ त हँ	आ ऽ ए ऽ
०	३	×	२
ध — ध ध	सां सां सां सां	सांरें गं रें सां	रें नि ध प
भ ऽ क्त ज	नों ऽ के ऽ	कऽ ऽ ष्ट मि	टा ऽ ए ऽ
०	३	×	२
प सां नि सां	ध प म प	ग — रे सा	रे — सा —
श र ए ले	ऽ त को ऽ	टि ऽ ज न	ता ऽ रे ऽ
०	३	×	२
रे रे म म	प प ध —	प गं रें सां	नि ध पम प
भ व सा ऽ	ग र सों ऽ	स ह ज त	रो ऽ रेऽ ऽ
०	३	×	२

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग आसावरी द्रुत ख्याल ३

झनन झनन पग पायल बाजे ।
भोर भई चली अलबेली मंदिर को ।
सज धज सखियन संग विराजे ।।
नैनन कजरा कर सोहे गजरा ।
सुन्दर मुख देखत शशिलाजे ।।

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

प	सां	नि	सां	ध	प	म	प	ग	—	रे	सा	रे	म	प	—
झ	न	न	झ	न	न	प	ग	पा	ऽ	य	ल	वा	ऽ	जे	ऽ
०				३				×				२			
म	म	प	सां	नि	ध	म	प	ग	—	रे	सा	रे	रे	सा	—
भो	र	भ	ई	च	ली	अ	ल	बे	ऽ	ली	मं	दि	र	को	ऽ
०				३				×				२			
रे	रे	म	म	प	प	ध	ध	सांरें	गं	रें	सां	रें	निसां	ध	प
स	ज	ध	ज	स	खि	य	न	संऽ	ऽ	ग	वि	रा	ऽऽ	जे	ऽ
०				३				×				२			

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म	—	म	म	ध	प	ध	—	सां	सां	सां	सां	रें	नि	सां	सां
नै	ऽ	न	न	क	ज	रा	ऽ	क	र	सो	हे	ग	ज	रा	ऽ
०				३				×				२			
ध	—	ध	ध	सां	सां	सां	रें	सांरें	गं	रें	सां	रें	निसां	निध	प
सु	ऽ	द	र	मु	ख	दे	ऽ	खऽ	त	श	शि	ला	ऽऽ	जेऽ	ऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग आसावरी द्रुत ख्याल ४

राखो मोरी लाज, बिगरे सकल काज,
तुम बिन कौन मेरो मैं हूँ नाथ दास तेरो,
इतनी सुनहु मोरी, बिनती हरि आज।

××

स्थायी झपताल मात्रा १०

म	—	प	—	सां	ध	—	प	—	प
रा	ऽ	खो	ऽ	मो	री	ऽ	ला	ऽ	ज
×		२			०		३		
पध	मप	ग	—	रेसा	रे	रे	सा	—	सा
बिऽ	गऽ	रे	ऽ	सऽ	क	ल	का	ऽ	ज
×		२			०		३		

—०:×:०—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म	म	प	—	ध॒	सां	सां	नि॒	—	सां
तु	म	बि	ऽ	न	कौ	न	मे	ऽ	रो
×		२			०		३		
ध॒	ध॒	सां	—	सां	गं॒	रें	सांनि॒	ध॒प	म
मैं	हूँ	ना	ऽ	थ	दा	स	तेऽ	ऽऽ	रो
×		२			०		३		
प	प	गं॒	—	रें	सां	रें	नि॒	ध॒	प
इ	त	नी	ऽ	सु	न	हु	मो	ऽ	री
×		२			०		३		
पध॒	मप	ग॒	—	रेसा	रे	—	सा	—	सा
बिऽ	नऽ	ती	ऽ	हुऽ	रि	ऽ	आ	ऽ	ज
×		२			०		३		

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग आसावरी तराना

—:०:—

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

प	सां	नि	सां	ध	प	म	प	ग	ग	रे	सा	रे	म	प	—
त	दा	रे	त	दा	रे	दा	रे	दी	म्	त	न	दि	र	ना	ऽ
०				३				×				२			
प	म	प	सां	नि	ध	म	प	ग	ग	रे	सा	रे	रे	सा	—
त	न	दि	र	दि	र	ना	ऽ	दी	म्	त	न	दि	र	ना	ऽ
०				३				×				२			
सां	गं	गं	गं	रें	रें	सां	सां	नि	सां	रें	सां	नि	ध	प	—
तः	नो	म्	त	न	न	न	न	त	न	न	त	दि	र	ना	ऽ
०				३				×				२			

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म	मम	मम	मम	पप	पप	ध	ध	सां	सांसां	सांसां	सांसां	निनि	निनि	सां	सां
न	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दा	नि	तु	दिर	दिर	निर	दिर	दिर	दा	नी
				३				×				२			
धध	ध	ध	धध	सां	सां	सां	रेंरें	गंगं	रेंरें	सांसां	रेंरें	सांसां	निनि	ध	प
दिर	दा	नि	दिर	दा	नि	तु	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दा	नि
०				३				×				२			
पप	गं	रें	सां	रें	नि	सां	सांसां	रें	नि	ध	प	म	प	पप	गगं
तक	धी	ना	धी	न	क	ता	तक	धी	ना	धी	ना	ध	ता	तिट	कत
०				३				×				२			
रेंरें	सांसां	रें	रें	सांसां	निनि	धध	मम	प	प	गग	गग	रेरे	सासा	रे	सा
गदि	गन	धा	धा	तिट	कत	गदि	गन	धा	धा	तिट	कत	गदि	गन	धा	धा
०				३				×				२			

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग आसावरी ध्रुपद

सीता पति राम आए, लक्ष्मण हनुमंत धाये,
हा हा दल दुष्ट करत, जय जय त्रिलोक गाए।
रावण को मान छीनो, विभीषण को राज दीनो,
पावन कर दण्डक वन, ऋषि मुनि सब हरषाए॥

स्थायी चारताल मात्रा १२

ध॒	म	प	—	प	सां	ध॒	—	म	प	—	प
सी	ऽ	ता	ऽ	प	ति	रा	ऽ	म	आ	ऽ	ए
×		०		२		०		३		४	
ध॒	—	म	प	पध॒	मप	ग॒	—	सा	रे	—	सा
ल	ऽ	क्ष्म	ण	हुऽ	नुंऽ	म	ऽ	त	धा	ऽ	ए
×		०		२		०		३		४	
रे	—	म	—	प	प	ध॒	—	ध॒	सां	सां	सां
हा	ऽ	हा	ऽ	द	ल	दु	ऽ	ष्ट	क	र	त
×		०		२		०		३		४	
रें	गं॒	रें	सां	ध॒	ध॒	सां	—	सां	ध॒	—	प
ज	य	ज	य	त्र	य	लो	ऽ	क	गा	ऽ	ए
×		०		२		०		३		४	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म	—	प	प	ध	—	सां	—	सां	ध	—	प
रा	ऽ	व	ण	को	ऽ	मा	ऽ	न	छी	ऽ	नो
×		०		२		०		३		४	
ध	ध	—	सां	सां	रें	सांरें	गं	रें	सांनि	धप	प
वि	भी	ऽ	ष	ण	को	राऽ	ऽ	ज	दीऽ	ऽऽ	नो
×		०		२		०		३		४	
सां	—	ध	म	पध	मप	ग	—	रे	सा	रे	सा
पा	ऽ	व	नं	कऽ	रऽ	दं	ऽ	ड	क	ब	न
×		०		२		०		३		४	
रे	म	प	ध	सां	सां	रें	नि	सां	निध	पम	प
ऋ	षि	मु	नि	स	ब	ह	र	ऽ	षाऽ	एऽ	ऽ
×		०		२		०		३		४	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग आसावरी धमार

आज वृंदावन ए री नंद नंदन, मिल सब सखियन खेलत होरी ।
मुरली की धुन सुन, पायल की रुनझुन, हर लीनो मेरो मन, रंग भरी जोरी ।

स्थायी धमार मात्रा १४

									म		प	—	सां
									आ	ऽ	ज	ऽ	वृं
										३			
ध	म	प	—	प	पध	मप	ग	रेसा	रे	—	सा	—	सा
दा	ऽ	व	ऽ	न	एऽ	रीऽ	नं	दऽ	नं	ऽ	द	ऽ	न
×					२		०			३			
रे	म	म	—	प	ध	—	ध	सां	—	सां	नि	सां	सां
मि	ऽ	ऽ	ऽ	ल	स	ऽ	व	स	ऽ	खि	य	ऽ	न
×					२		०			३			
रे	नि	ध	प	पध	मप	ग	रे	सा					
खे	ऽ	ल	त	होऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	री					
×					२		०						

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म	—	म	प	—	प	ध	—	सां	—	सां	नि	सां	सां
मु	ऽ	ऽ	र	ऽ	ली	की	ऽ	धु	ऽ	न	सु	ऽ	न
×					२		०			३			
ध	—	सां	—	सां	रें	—	सांरें	गं	रें	नि	ध	—	प
पा	ऽ	य	ऽ	ल	की	ऽ	ऽऽ	ऽ	रु	न	झु	ऽ	न
×					२		०			३			
प	प	गं	गं	रें	रें	सां	सां	रें	—	नि	ध	—	प
ह	र	ली	ऽ	ऽ	ऽ	नो	ऽ	मे	ऽ	रो	म	ऽ	न
×					२		०			३			
पध	मप	ग	रेसा	रे	सा	रे	म	प					
रंऽ	ऽऽ	ग	भरी	जो	ऽ	ऽ	ऽ	री					
×					२		०						

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भैरव

परिचय

इस राग में धैवत रिषभ कोमल अन्य सब शुद्ध स्वर लगते हैं। यह जनक राग है। इसकी उत्पत्ति भैरव थाट से हुई है। यह अति प्राचीन और गम्भीर प्रकृति का राग है। यह सम्पूर्ण जाति का राग है। आरोह में रिषभ का अल्पत्व रहता है। गायन समय प्रातः काल है। इसका वादी स्वर धैवत और सम्वादी स्वर रिषभ है।

आरोह सा रे ग म प ध नि सां।

अवरोह सा नि ध प म ग रे सा।

पकड़

नि नि
नि़ सा ग म प ग म ध ध प ग म रे सा।

इसके धैवत और रिषभ को आन्दोलित करते हुए दिखाना चाहिए। धैवत को निषाद का कण और मध्यम से रिषभ पर मींड़ द्वारा उतरने से राग का स्वरूप स्पष्ट एवं आकर्षक होता है। रिषभ और धैवत का सम्वाद भी सुन्दर, मनोरंजक, प्रतीत तो होता ही है, इसके अतिरिक्त ऐसा करने से रामकली, कालिंगड़ा रागों से यह बिल्कुल पृथक हो जाता है। इसमें पंचम पर अधिक ठहराव उचित नहीं, ऐसा करने से भी रामकली का आभास होने

नि नि
लगेगा। 'ग म ध ध प, ग म रे सा, यह स्वर समूह बार-बार दिखाना चाहिये।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भैरव आलाप

सा रे रे सा, ध ़ नि़ सा रे रे सा, नि़ सा रे ग, रे ग रे रे सा, सा ध ़ ध नि़ सा, ध ़ प, ध ़ नि़ सा रे रे सा, नि़ सा ध ़, नि़ सा रे रे सा, नि़ सा ग, रे ग रे सा, नि़ सा रे ध ़ नि़ सा रे सा सा रे ग रे ग रे सा, नि़ सा ग म, म ग रे ग रे सा, नि़ सा ध ़, नि़ सा रे सा, सा रे ग म, ग रे सा, नि़ सा ग म प, प म ग रे, ग म ग रे सा, नि़ सा ग म प म ध ध प, म प, म ध ध प, म ग रे रे सा, नि़ सा ग म प, ग म ध ध प, म, ग, म प ग म ध ध प, म ध प, म ग, रे ग म, प म ग, रे रे सा, ध सां रे सा, नि़ सा ग म प, ग म ध ध प, ग म ध, नि ध प म, ग, म, प ग म ध प, प म, म ग, ग रे, रे सा, नि़ सां ग म प ध नि सां, सां नि ध नि ध प, म, प ग म ध ध प, म ग, रे सा ग म प म रे रे सा, नि़ सा ग म रे रे सा, नि़ सा ग म प, ग म रे ग रे रे सा, नि़ सा ग म प, ग म ध ध प, म ग, ग म प ग म रे रे सा, नि़ सा ग म प, ग म ध ध नि सां रें रें, नि ध नि ध प, ग म ध सां, रें सां, नि सा ध, नि सां रें सां, नि ध, नि रें सां, नि ध, ध प, म, ग, म ध ध प प म, म ग, म रे रे सा, नि़ सा ध नि़ सा रे रे सा, नि़ सा ग म प, गम ध नि सां, रें रें सा,

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

नि सां ध, नि सां, रें रें सां, नि सां गं, रें गं रें सां, सां नि ध ध प, म प ग,
म ध नि सां, रें सां, गं मं रें रें सां, नि सां नि ध, नि सां रें सां, सां नि ध
प, ध ध प, ग म ध नि सां, नि ध प, ग म ध नि सां रें सां, नि ध नि ध प,
ग म ध नि सां, रें गं. रें सां, रें सां, नि ध, ध प, ग म ध नि सां, रें सां,
नि सां गं मं गं मं रें रें सां, सां नि ध प, ग म ध ध प म, ग म रे रे सा, ऩि
सा ग म प ग म रे रे सा, ऩि सा रे रे सा, ग म रे रे सा, ग म प ग म रे रे
सा, ध ध प, ध म प ग, म रे रे सा, नि सा ग म प, ग म ध ध प, प म ग,
म रे, रे ध ध प, म ग, म रे रे सा, नि सा ग म ध नि सां, रें रें सां नि ध
नि ध रें रें सां नि सां गं, रें गं रें सां गं मं गं, नि सां ध ध सां रें सां, नि
ध प म ग, म ध प, म ग म रे रे सा, ऩि सा ध प, ध सां रें सां, नि सा ग़
म प, ग म ध नि सां रें गं रें सां, सां नि ध प, ग म ध ध प, ध म प ग म
म रे रे ग रे सा; सा रे रे सा, ग म रे रे सा, प म ग म रे रे सा, नि नि
ध ध प म ग म रे रे सा, नि नि ध प म ग म रे रे सा, सां नि ध प म ग
म रे रे सा, सां रे रें रें रें सां, नि ध प, म ग म, ध ध प म ग म रे रे सा।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भैरव तानें

१- निसा गम पध निसां निध पम गरे साऽ ।

२- गम पध निसां रेंसां निध पम गरे साऽ ।

३- सारे गम पध पम गम धप मग रेसा ।

४- गम धनि सांरें सांनि धनि धप मग रेसा ।

५- निसा गम धप मग रेसा निसा गम पध निसां रेंसां निध पम गम धप मग रेसा ।

६- गम पध निसां रेंसां निध पम गरे साऽ ।

७- सांरें सांनि धप मप गम धप मग रेसा ।

८- निसा रेंरें सांनि धप गम धनि सांनि धप गम धप मग रेसा निसा गम धऽ सांऽ ।

९- सांनि धप मग रेसा निसा गम धनि सांऽ ।

१०- सांरें गरें सांनि धप गम धनि सांरें सांऽ ।

११- निसा गम धध पम गम धप मग रेसा ।

१२- निसा गम धनि धप गम धप मग रेसा ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

१३- निसा गम धनि सांनि धप मप मग रेसा ।

१४- निसा गम धनि सांरें सांनि धप मग रेसा ।

१५- गम धनि सांरें गंरें सांनि धप मग रेसा ।

१६- गम पध मप धनि सांनि धप मग रेसा ।

१७- गम धनि सांरें गंमं गंरें सांनि धप मग रेसा ।

१८- गम धप मग रेसा निसा गम धनि सांऽ ।

१९- सांरें सांनि धनि धप गम धप मग रेसा ।

२०- धनि सांरें सांनि धप गम धनि सांरें सांऽ ।

२१- सांरें सांनि धनि सांनि धनि धप मग रेसा ।

२२- सांरें गंरें सांनि धनि सांनि धप मग रेसा ।

२३- सांरें गंमं गंरें सांनि धप-गम धनि सांऽ ।

२४- सारे गरे गम पम पध निध निसां रेंसां गंमं गंरें सांनि धप गम धप मग
रेसा ।

२५- सारे गग रेग मम गम पप मप धध पध निनि धनि सांरें सांनि धप मग
रेसा ।

२६- सारे गम रेग मप गम पध मप धनि पध निसां धनि सांरें गंरें सांरें सांनि
धप गम धप मग रेसा निसा गम धनि सांऽ ।

२७- सारे गग रेसा रेग मम गरे गम पप मग मप धध पम पध निनि धप
धनि सांसां निध निसां रेंगं रेंसां निध पम गम रेसा ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

२८- सारे गम धप मग मप धनि सांनि धप धनि सांरें गंरें सांनि धप मग रेसा निसा ।

२९- निसा गम धनि सांरें गंमं गंरें सांनि धप मग रेसा निसा गम धनि सांरें गंरें सांनि धप मग रेसा निसा गम धनि सांरें सांनि धप मग रेसा निसा गम धनि सांनि धप मग रेसा निसा गम धनि धप मग रेसा निसा गम धप मग रेसा गम धनि सांऽ ।

३०- निसा गम धप मग रेसा निसा गम धनि धप मग रेसा निसा गम धनि सांनि धप मग रेसा निसा गम धनि सारें सांनि धप मग रेसा निसा गम धनि सारें गंरें सांनि धप मग रेसा निसा गम धनि सांरें गंमं गंरें सांनि धप मग रेसा निसा गम धनि सांऽ ।

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

राग भैरव स्वर मालिका

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

नि़ सा ग म	प — ग म	ध॒ — ध॒ प	म ग रे॒ सा
०	३	×	२
नि़ सा रे॒ रे॒	ध़॒ ध़॒ नि़ सा	ग रे॒ ग म	ग रे॒ सा —
०	३	×	२

अन्तरा

प प ग म	ध॒ नि सां —	सां रें॒ रें॒ मं	गं रें॒ सां —
०	३	×	२
मं मं गं रें॒	ध॒ नि सां —	सां रें रें मं	गं रें सां —
०	३	×	२

××

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भैरव लक्षण गीत

धैवत रिषम कोमल कर गाइये,
भैरव राग सों सब को रिझाइये,
रि ध को सम्वाद बनाइयें,
दोउ आन्दोलित समें भोर दिखाइये।
सम्पूरण सुर मेल मिलाइये,
सब को भैरव थाट बताइये,
भक्ति रस प्रधान मान तब,
हरि चरनन में ध्यान लगाइये॥

स्थायी—त्रिताल मात्रा १६

ध	—	प	ध	म	प	ग	म	ग	रे	ग	म	रे	रे	सा	—
धै	ऽ	व	त	रि	ष	म	को	म	ल	क	र	गा	ऽ	इये	ऽ
×				२				०				३			
ध	—	नि़	सा	रे	ग	रे	सा	ग	म	प	म	रे	रे	सा	—
भैं	ऽ	र	व	रा	ऽ	ग	सों	स	ब	को	रि	झा	ऽ	इये	ऽ
×				२				०				३			
रे	—	ध	—	प	—	ग	म	ध	प	म	ग	म	रे	सा	—
रि	ऽ	ध	ऽ	को	ऽ	सं	ऽ	वा	ऽ	द	व	ना	ऽ	इये	ऽ
×				२				०				३			
नि़	सा	ग	म	प	ध	नि	सां	रें	सां	नि	सां	ध	—	प	—
दो	उ	आं	दो	लि	त	स	मै	भो	ऽ	र	दि	खा	ऽ	इये	ऽ
×				२				०				३			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

प	—	प	—	ध	ध	नि	नि	सां	—	सां	सां	रें	—	सां	—
सं	ऽ	पू	ऽ	र	न	सु	र	मे	ऽ	ल	मि	ला	ऽ	इये	ऽ
×				२				०				३			
नि	सां	गं	मं	रें	—	सां	सां	नि	सां	नि	सां	ध	—	प	—
स	व	को	ऽ	भैं	ऽ	र	व	था	ऽ	ट	व	ता	ऽ	इये	ऽ
×				२				०				३			
ध	—	प	ध	प	प	ग	म	म	म	ग	म	रे	रे	सा	सा
भ	ऽ	क्ति	ऽ	र	स	प्र	ऽ	धा	ऽ	न	मा	ऽ	न	त	व
×				२				०				३			
नि़	सा	ग	म	प	ध	नि	सा	रें	सां	नि	सां	ध	—	प	—
ह	रि	च	र	न	न	में	ऽ	ध्या	ऽ	न	ल	गा	ऽ	इये	ऽ
×				२				०				३			

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भैरव विलंबित ख्याल १

शंकर महादेव त्र्यंयलोचन त्रिपुरारी, विघन हरन करुण निधान, संतन हितकारी।

स्थायी एकताल मात्रा १२

								प	ग	म	गम
								शं	ऽ	ऽ	कर
								३		४	
ध	—	प	—	ग	म	रे	सा	ध़	नि़	सा	नि़सा
म	ऽ	हा	ऽ	दे	ऽ	ऽ	व	त्र	ऽ	ऽ	यऽ
×		०		२		०		३		४	
रे	—	—	ग	—	रे	—	सा	नि़	सा	गम	गम
लो	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	च	ऽ	न	त्रि	ऽ	ऽऽ	पुऽ
×		०		२		०		३		४	
ध	--	प	गम,प	गम	रे	—	सा				
रा	ऽ	ऽ	ऽऽ,ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	री				
×		०		२		०					

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

								ग	म	प	गम
								वि	ध	न	हुऽ
								३		४	
ध	—	नि	सां	सां	सांसां	रें	—	गं	रें	—	सां
र	ऽ	ऽ	ऽ	न	करू	णा	ऽ	निं	धा	ऽ	न
×		०		२		०		३		४	
नि	सां	ध	प	गम	प	गम	रेसा				
सं	ऽ	त	न	हित	का	ऽऽ	रीऽ				
×		०		२		०					

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भैरव विलंबित ख्याल २

भोर भई चिरियाँ चुचलानी, उठो मोरे ललना कहत यशोदा रानी।
अरूण उदित कुमुद मूदित भयो, हर हर पंछी बोलत बाणी॥

स्थायी तिलवाडा मात्रा १६

												गमप	—	—	गम
												भोऽऽ	ऽ	ऽ	रभ
												३			
ध	—	प	पप	म	ग	गम,प	पम	रे	—	—	सा	ध	—	नि	सा
ई	ऽ	ऽ	चिरि	याँ	ऽ	ऽऽ,ऽ	चुच	ला	ऽ	ऽ	नी	उ	ऽ	ठो	ऽ
×				२				०				३			
रे	—	—	सा	ग	म	गम,प	गम	म	रे	—	सां	ग	म	प	गम
भो	ऽ	ऽ	रे	ल	ल	नाऽ,ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	क	ह	त	यऽ
×				२				०				३			
ध	—	—	—	नि	—	—	सा	सांनि	धप,	मग	रेसा				
शो	ऽ	ऽ	ऽ	दा	ऽ	ऽ	ऽ	राऽ	ऽऽ	ऽऽ	नीऽ				
×				२				०							

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

			ग म ध धनि
			अ रू ण उऽ
			३
सां — सां रें	रें रें गंमं रें	रें सां — सां	ध ध प प
दि ऽ त कु	मु द मुऽ दि	त भ ऽ यो	ह र ह र
×	२	०	३
ध — प —	म — गम प	मग म रे सा	
पं ऽ छी ऽ	वो ऽ लऽ त	बाऽ ऽ नी ऽ	
×	२	०	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भैरव द्रुत ख़्याल १

जल भरन जात पनिहारी, सखि ठुमक चाल अति मोरे मन भावे,
सुन्दर छवि मतवारी प्यारी झनन झनन पग पायल बाजे,
गल फूलन के हरवा साजे, सिर पर गागर भारी वारी ॥

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

	ग म	गम ध — ध	प प ध म
	ज ल	भर न ऽ जा	ऽ त प नि
		०	३
ध — पम धप	म — प ग	ग ग म म	रे रे सा सा
हा ऽ ऽऽ ऽऽ	री ऽ स खि	ठु म क चा	ऽ ल अ ति
×	२	०	३
ध नि़ सा सा	रे — सा —	नि़ सा ग म	प ध नि सां
मो रे म न	भा ऽ वे ऽ	सुं ऽ द र	छ वि म त
×	२	०	३
निसां रें सां धनि	ध प ग म		
वाऽ ऽ री प्याऽ	ऽ री ज ल		
×	२		

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain. Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

प	प	प	प	ध	ध	नि	नि	सां	—	सां	सां	रें	—	सां	—
झ	न	न	झ	न	न	प	ग	पा	ऽ	य	ल	बा	ऽ	जे	ऽ
०				३				×				२			
नि	सां	गं	मं	रें	रें	सां	—	नि	सां	रें	सां	नि	ध	प	—
ग	ल	फू	ऽ	ल	न	के	ऽ	ह	र	वा	ऽ	सा	ऽ	जे	ऽ
०				३				×				२			
ग	म	ध	ध	नि	—	सां	सां	निसां	रें	सां	धनि	ध	प	ग	म
सि	र	प	र	गा	ऽ	ग	र	भाऽ	ऽ	री	वाऽ	ऽ	री	ज	ल
०				३				×				२			

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भैरव द्रुत ख्याल १

जागो जागो जागो रे मोहनिया पियारे, भोर भई पंछी बन बोले,
ग्वाल बाल सब वन को सिधारे ।
रैन गई भई भोर सांवरे, आए सखा सब तोरे धाम रे,
तुमरे मिलन को कबके ठाडे, देहू दरस अब नंद दुलारे ।

——

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

													गम	ग	म
													जागो	जा	गो
ध	ध	प	ध	म	प	ग	म	गम	पध	प	—	—	म	म	म
जा	गो	रे	मो	ह	नि	या	पि	याऽ	ऽऽ	रे	ऽ	ऽ	भो	र	भ
×				२				२				३			
म	ग	म	—	ग	रे	ग	ग	ग	रे	सा	—	—	नि़	सा	ग
ई	ऽ	पं	ऽ	छी	ऽ	ब	न	बो	ऽ	ले	ऽ	ऽ	ग्वा	ल	बा
×				२				२				३			
म	प	ध	नि	सां	रें	सां	सां	सांरें	सांनि	धप	मग	रेसा			
ऽ	ल	स	ब	ब	न	को	सि	धाऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	रेऽ			
×				२				०				३			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म	—	म	म	ध	—	नि	नि	सां	—	सां	सां	—	रें	सां	—
रैं	ऽ	न	ग	ई	ऽ	भ	ई	भो	ऽ	र	सां	ऽ	व	रे	ऽ
३				×				२				०			
नि	सां	गं	मं	रें	—	सां	सां	निसां	रें	सां	सां	नि	सां	ध	प
आ	ऽ	ए	स	खा	ऽ	स	व	तोऽ	ऽ	रे	धा	ऽ	म	रे	ऽ
३				×				२				०			
ग	म	ध	प	मप	धप	म	—	ग	रे	सा	सा	ग	रे	सा	सा
तु	म	रे	मि	लऽ	नऽ	को	ऽ	क	व	के	ऽ	ठा	ऽ	ड़े	ऽ
३				×				२				०			
नि़	सा	म	म	प	ध	नी	सां	निसां	रें	सां	रेंरें	सांनि	धप	मग	रेसा
दे	ऽ	हू	द	र	स	अ	व	नंऽ	ऽ	द	दुऽ	लाऽ	ऽऽ	ऽऽ	रेऽ
३				×				२				०			

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भैरव द्रुत ख्याल ३

कैसे करूँ मैं आली, माने न सावरियां,
जाने न देत मोरी, रोकत डगरिया ।
मैं जो चली जल, यमुना भरन को,
लपक झपक मोरी, फोरी गगरिया ।

स्थायी झपताल मात्रा १०

ध	—	प	—	ध	म	प	ग	—	म
कै	ऽ	सै	ऽ	क	रूँ	मैं	आ	ऽ	ली
×		२			०		३		
ग	रे	ग	म	प	म	ग	रे	सा	—
मा	ने	ना	ऽ	सां	व	रि	गा	ऽ	ऽ
×		२			०		३		
नि़	सा	ग	—	म	प	प	प	—	प
जा	ऽ	ने	ऽ	न	दे	त	मो	ऽ	री
		२			०		३		
नि	सां	सां	रें	सां	नि	ध	प	म	—
रो	क	त	ऽ	ड	ग	रि	या	ऽ	ऽ
×		२			०		३		

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitization by eGangotri

अन्तरा

प	—	ध̲	—	नि	सां	—	सां	—	सां
मैं	ऽ	जो	ऽ	च	ली	ऽ	ज	ऽ	ल
×		२			०		३		
रें̲	रें̲	रें̲	—	गं	रें̲	सां	नि	ध̲	प
य	मु	ना	ऽ	भ	र	न	को	ऽ	ऽ
×		२			०		३		
ध̲	ध̲	प	—	ध̲	म	प	ग	—	म
ल	प	क	ऽ	झ	प	क	मो	ऽ	री
×		२			०		३		
ग	रे̲	ग	म	प	म	ग	रे̲	सा	—
फो	ऽ	री	ऽ	ग	ग	रिं	या	ऽ	ऽ
×		२			०		३		

———

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भैरव द्रुत ख़्याल ४

जागिये गोपाल लाल, जसुमति के जाए।
भानु देव प्रगट भए, पक्षी हरषाए।
चिरियाँ चुचलान लागीं, हरि के गुन गान लागीं
तुम भी हरि बन को जावो, ग्वाल बाल आए।

स्थायी एकताल मात्रा १२

ध	—	ध	प	—	ध	म	—	प	ग	—	ग
जा	ऽ	गि	ये	ऽ	गो	पा	ऽ	ल	ला	ऽ	ल
×		०		२		०		३		४	
ग	रे	ग	म	प	प	ध	प	म	ग	रे	सा
ज	सु	म	ति	ऽ	के	जा	ऽ	ऽ	ऽ	ए	ऽ
×		०		२		०		३		४	
ध	—	नि़	सा	—	सा	रे	रे	रे	रे	सा	सा
भा	ऽ	नु	दे	ऽ	व	प्र	ग	ट	भ	ए	ऽ
×		०		२		०		३		४	
नि़	सां	ग	म	प	प	ध	प	म	ग	रे	सा
प	ऽ	क्षी	ऽ	ह	र	षा	ऽ	ऽ	ऽ	ए	ऽ
×		०		२		०		३		४	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

प	प	ध॒	—	नि	नि	सां	—	सां	रे॒		सां
चि	रि	याँ	ऽ	चु	च	ला	ऽ	न	ला	ऽ	गीं
×		०		२		०		३		४	
रें॒	रें॒	रें॒	गं	रें॒	सां	नि	सां	नि	ध॒	प	प
ह	रि	के	ऽ	गु	न	गा	ऽ	न	ला	ऽ	गीं
×		०		२		०		३		४	
ग	म	ध॒	—	प	प	म	ग	म	रे॒	—	सा
तु	म	भी	ऽ	ह	रि	व	न	को	जा	ऽ	दो
×		०		२		०		३		४	
नि़	सा	ग	म	प	प	ध॒	प	म	ग	रे॒	सा
ग्वा	ऽ	ल	वा	ऽ	ल	आ	ऽ	ऽ	ऽ	ए	ऽ
×		०		२		०		३		४	

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भैरव तराना

—:०:—

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

नि़	सा	ग	म	प	प	ग	म	ध	—	प	ध	म	प	ग	म
दी	म्	त	न	दी	म्	दि	र	ना	ऽ	ऽ	त	दा	रे	दा	नि
०				३				×				२			
ग	मम	पप	मप	ग	मम	रेरे	सासा	सांसां	निनि	धध	पध	मम	गग	रे	सा
ना	दिर	दिर	दिर	तु	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दा	नि
०				३				×				२			

अन्तरा

ग	म	ध	ध	नि	नि	सां	सां	सां	सां	रें	रें	सां	नि	सां	—
दी	म्	दी	म्	तो	म्	तो	म्	त	न	न	न	दि	र	ना	ऽ
०				३				×				२			
सां	गं	—	गं	मं	रें	सां	सां	नि	नि	सां	सां	ध	ध	प	प
त	दि	ऽ	या	ऽ	रे	तो	म्	त	न	न	न	दि	र	ना	ऽ
०				३				×				२			
ग	मम	धध	निनि	सांसां	सांसां	रेंरें	सांसां	नि	धध	पप	म	गग	रेरे	सा	—
धा	तिर	किट	तक	धुम	किट	गदि	गन	धा	गदि	गन	धा	गदि	गन	धा	ऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भैरव ध्रुपद

××

सुन्दर छवि अति ही प्यारी ।
निरखि निरखि नैना हारी ।
श्याम बदन कमल नयन ।
बोलत मुख मधुर बयन ।
डगमगात गिरत परत ।
युसुमति बलिहारी ॥

—·—

स्थायी चारताल मात्रा १२

ध	—	ध	ध	प	प	गम	प	मग,म	रे	—	सा
सु	ऽ	द	र	छ	वि	अऽ	ति	हीऽ,ऽ	प्या	ऽ	री
×		०		२		०		३		४	
ध	ध	नि	सा	गम	प	गम	प	मग,म	रे	—	सा
नि	र	खि	नि	रऽ	खि	नैंऽ	ऽ	नाऽ,ऽ	हा	ऽ	री
×		०		२		०		३		४	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain. Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ग	—	म	म	ध	ध	नि	सां	सां	रें	रें	सां
श्या	ऽ	म	व	द	न	क	म	ल	न	य	न
×		०		२		०		३		४	
नि	सां	गं	मं	रें	सां	निसां	रें	सांनि.सां	ध	ध	प
बो	ऽ	ल	त	मु	ख	मऽ	धु	रऽ,ऽ	ब	य	न
×		०		२		०		३		४	
ग	म	ध	ध	—	प	ग	म	प	गम	रे	सा
ड	ग	म	गा	ऽ	त	गि	र	त	पऽ	र	त
×		०		२		०		३		४	
नि	सा	ग	ग	प	गम	ध	प	गम	रे	—	सा
य	सु	म	ति	व	लिऽ	हा	ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	री
×		०		२		०		३		४	

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग भैरव धमार

××

शंकर शिव महादेव, हिमालन कुंजन में खेलत होरी।
डिम डिम डिम डमरू बाजे, बीच बीच मुरली साजे,
केसर चन्दन तिलक विराजे, कैसो आज फाग मचयोरी।

स्थायी धमार मात्रा १४

ध॒	—	प	प	म	म	म	ग	म	गमप	म	ग	रे॒	सा
शं	ऽ	र	क	शि	व	म	हा	ऽ	ऽऽ,ऽ	ऽ	दे	ऽ	व
×					२		०			३			
नि़	ध॒	—	नि़	—	नि़	सा	ग	म	गम,प	म	ग	रे॒	सा
हि	मा	ऽ	ल	ऽ	न	कुं	ऽ	ऽ	जऽ,ऽ	न	में	ऽ	ऽ
×					२		०			३			
ग	म	ध॒	प	—	प	ग	म	प	ग	म	रे॒	—	सा
खे	ऽ	ऽ	ल	ऽ	त	हो	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	री
×					२		०			३			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म म म म ध	ध नि	सां सां रें	— सां नि सां
डि म डि म डि	म ड	म रू वा	ऽ ऽ जे ऽ
×	२	०	३
सां गं मं रें —	सां नि	सां निसां,रें सां	सां नि ध प
वी ऽ च वी ऽ	च मु	ऽ ऽऽ,ऽ र	ली सा ऽ जे
×	२	०	३
ग म ध — ध	नि सां	सां रेंसां सां	निसां ध — प
के ऽ स ऽ र	चं द	न तिल क	विऽ रा ऽ जे
×	२	०	३
ग म ध प —	प ग	म प ग	म रें — सा
कै ऽ सो आ ऽ	ज फा	ग म च्यो	ऽ ऽ ऽ री
×	२	०	३

××

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग यमन कल्याण

परिचय

इस राग में मध्यम तीव्र तथा अन्य शुद्ध स्वर लगते हैं। यह कल्याण थाट का जनक राग है। इसका वादी स्वर गंधार और सम्वादी निषाद है। जाति सम्पूर्ण है, अतः आरोह एवं अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग करते हैं। इसका गायन समय रात्रि का प्रथम प्रहर है। सायंकाल का यह प्रमुख राग माना जाता है। इसमें आलाप विस्तार-पूर्वक किया जाता है जो अत्यन्त आकर्षक हो राग की सुन्दरता को दर्शाता है। यह राग मंद्र सप्तक के निषाद से प्रारम्भ करने से अति मधुर प्रतीत होता है और राग का स्वरूप स्पष्ट करने में भी सहायक होता है। इस राग में 'नि़ रे ग रे नि़ रे सा' तथा 'रेग मेग मे रे नि़ रे सा' यह स्वर समूह बार बार प्रयुक्त करने से राग स्पष्ट होता है।

आरोह—नि़ रे ग, मे प ध, नि सां।
अवरोह—सां नि ध, प मे ग, रे सा।

पकड़

नि़ रे ग रे सा, प मे ग रे नि़ रे सा।

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग यमन कल्याण

आलाप

सा। नि़ ध़ नि़ रे सा, नि़ ध़ प़, म॑ ध़ नि़ रे ग, रे, नि़ रे सा. नि़ रे ग,
रे ग, नि़ रे नि़ ग, रे नि़ रे सा, नि़ ध़ नि़ रे ग, रे ग, रे ग रे म॑ऽ ग, म॑ रे
ग, नि़ रे ग नि़ रे सा, नि़ रे ग म॑ प, प म॑ ग, ग रे म॑ ग. प म॑ ग रे, नि़ रे सा,
नि़ रे ग म॑ प, प म॑ ग, रेग म॑प रेग रे ग रे, नि़ रे सा, नि़ ध़ नि़ रे ग, नि़
रे सा, नि़ रे ग म॑ प, ध प म॑ ग, रे गम॑ प रे ग रे नि़ रे सा, नि़ रे ग म॑ प
म॑ ध प, म॑ ग, रे ग रे म॑ ग, म॑ रे ग रे, नि़ रे सा, नि रे सा, नि़ ध़ नि़ रे ग
म॑ प, म॑ ध नि ध प, म॑ ध निध म॑ ध प, प म॑ ग, रे ग नि़ रे सा, नि़ रे
ग म॑ प, म॑ ग, म॑ ध नि ध प, म॑ ग म॑ ध नि सां, सां नि ध प, म॑ ध प, म॑
ग, नि ध प म॑ ग, रे ग म॑ प, म॑ ध प, म॑ ग, म॑ ध नि सां नि रें सां, नि रें
गं रें नि रें सां, नि ध नि ध प, म॑ ग म॑ ध नि रें गं रें नि रें सां, नि ध नि
रें गं म॑ प, पं म॑ गं, रें गं नि रें गं, नि रें सां, सां नि ध प म॑ ग, म॑ ध नि रें
गं रें नि रें सां, सां नि ध प म॑ ग, रे ग रे म॑ ग, प म॑ ग, ध प म॑ ग नि ध
प म॑ ग, रे ग रं नि़ रे सा, नि़ रे ग ग, रे रे ग रे ग म॑ ग, रे ग नि़ रे नि़ ग
रे म॑ ग, प म॑ ग, ग रे म॑ ग. प ध प म ग, म॑ ध नि ध, म॑ ध प, प म॑ ग,
नि़ रे ग नि़ रे सा, नि़ रे ग ग रे म॑ ग, प म॑ ध प, नि ध म॑ ध प म॑ ग, म॑ ध
प, नि नि ध प म॑ ग, रे रेग म॑प रे ग रे नि़ रे सा। निरे गम॑ प, प म॑ ग,
रे ग रे म॑ ग, प रे ग रे, नि़ रे सा, नि़ रे रे ग ग, रे म॑ ग. प म॑ ग रे नि़ रे
सा, नि़ रे रे, नि़ ग, नि़ रे नि़, ध़ नि़ रे ग, रे नि़ रे सा, नि़ रे ग ग रे म॑ ग,
प म॑ ग म॑ ध नि, म॑ ध प म॑ ग ग, नि नि ध प म॑ ग, रे ग म॑ प रे ग, रे नि़
रे सा, नि़ रे ग म॑ ध नि सां, नि ध नि रें ध सां, नि ध नि ध प, म॑ ग म॑ ध
नि रें सां, नि ध नि रें गं, रें, नि रें सां, सां नि ध नि ध प, ध प म॑ म॑ ग, रे

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ग ग, रे मं मं ग, प प मं, ध ध प, नि नि ध. सां नि ध प मं ग, रे रेग मंप

रे ग, रे नि़ रे सा, ग ग रे, नि़ रे सा, नि़ रे नि़ ग ग, रे मं मं ग. प मं ग, ध प मं, नि ध प मं ग, रे ग मं प, रे ग रे नि़ रे सा नि़ रे ग मं ध नि रें गं रें नि रें सां, सां नि ध नि रें सां, सां नि ध नि ध ग, मं ध नि सां, नि ध प मं ग ग मं ध नि रें सां, सां नि ध प मं ग, रे ग रे मं ग, प मं ध प नि ध सां नि रें सां, नि ध प मं ग, रे ग मं प रे ग रे नि़ रे सा, ग ग रे नि़ रे सा, मं ग रे नि़ रे सा, प मं ग, ध प मं ग, नि ध प मं ग, मं ध नि मंध निसां नि

रें सां नि ध प, मं ग, ग नि ध प मं ग, रे ग रे मं ग, प मं ग रे नि़ रे सा।

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग यमन कल्याण तानें

१- निरे गरे गर्म पर्म गर्म पर्म गरे साऽ।

२- निरे गर्म पध निध पर्म गरे निरे साऽ।

३- निरे गरे गर्म पध निध पर्म गरे साऽ।

४- निरे गर्म पध निसां रेंगं रेंसां निध निरें सांनि धप मंग रेसा।

५- निरे गर्म पध निसां रेंगं रेंसां निध पर्म गर्म पध निसां रेंसां निध पम गरे साऽ।

६- सांनि धप मंग रेमा निरे गर्म धनि सांऽ।

७- सांनि धनि रेंग रेंसां निध पर्म गरे साऽ।

८- मंध्र निसां निरें गरें सांनि धप मंग रेसा।

९- निरे गर्म पध पर्म गर्म पर्म गरे साऽ।

१०- निरे गर्म पध निसां निध पर्म गरे साऽ।

११- निरे गर्म धनि रेंसां निध पर्म गरे साऽ।

१२- पर्म गर्म धनि सांरें सांनि धप मंग रेसा।

१३- गर्म धनि रेंगं रेंसां निध पर्म गरे साऽ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

१४- मंध निसां धनि सांरें सांनि धप मंग रेसा ।

१५- गरें सांनि रेंसां निध सांनि धप मंग रेसा ।

१६- निनि धनि सांनि धप गमं पमं गरे साऽ ।

१७- सांरें सांनि धनि सांनि धनि धप मंग रेसा ।

१८- निरे गग रेग मंमं गमं पप मंध निनि धनि सांरें गरें सांरें सांनि धप

मंग रेसा ।

१९- निरे गग रेसा रेग मंमं गरे गमं पप मंग मंप धध पमं पध निनि धप

धनि सांसां निध निसां रेंरें सांनि सांरें गगं रेंसां निनि धप मंध निसां

निध पमं गरे साऽ ।

२०- निरे गरे गमं पमं पध निध निसां रेंसां गरें सांरें सांनि धप निनि

धप मंग रेसा ।

२१- निरे गमं पध निसां रेंगं मंवं मंगं रेंसां निध पमं गरे निरे गमं पध

निसां रेंगं मंगं रेंसां निध पमं गरे निरे गमं पध निसां रेंग रेंसां निध

पमं गरे निरे गमं पध निसां रेसां निध पमं गरे निरे गमं पध निसां

निध पमं गरे निरे गमं पध निध पमं गरे निरे गमं पध पमं गरे निरे

गमं पमं गरे निरे गमं धनि सांऽ ।

२२- गमं पग मंप गमं निनि धप मंग रेसा ।

२३- धनि सांध निसां धनि सांनि धप मंग रेसा ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

२४- निरें गर्म धनि रेंगं रेंसां निध पर्म गरे गर्म धनि रेंसां निध पर्म पध निसां रेंगं रेंसां निध पर्म गर्म धनि धप मंग रेसा ।

२५- निरे गर्म पर्म गर्म पध पर्म गर्म पध निध पर्म गर्म पध निसां निध पर्म गर्म पध निसां रेंसां निध पर्म गर्म पध निसां रेंगं रेंसां निध पर्म गर्म पर्म गरे साऽ ।

———

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग यमन कल्याण स्वर मालिका

—

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

नि़ रे ग मॅ	प — मॅ ग	रे ग रे सा	नि़ रे सा —
×	२	०	३
नि़ ध़ मॅ ध़	नि़ रे ग मॅ	नि ध प मॅ	ग रे सा —
×	२	०	३

—

अन्तरा

ग ग मॅ ध	नि नि सां सां	नि रें गं रें	नि रें सा —
×	२	०	३
नि़ रें सां नि	ध प मॅ ध	नि ध प मॅ	ग रे सा —
×	२	०	३

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग यमन कल्याण लक्षण गीत

गाइये सखि मधुर राग यमन,
ग नि वादी सम्वादी सुर करत,
मध्यम तीवर अरु सम्पूरन।

प्रथम याम समय निशि मानत,
मेल कल्याण को सब कोई जानत,
करत विस्तार मंदिर मध्य तार में,
रीझत सब जब लेत तान॥

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

नि	ध	प	प	ग	र्म	प	प	प	रे	रे	ग	रे	नि़	रे	सा
गा	ऽ	इ	ये	स	खि	म	धु	र	ऽ	रा	ऽ	ग	य	म	न
०				३				×				२			
ग	नि़	रे	ग	ग	—	ग	रे	गर्म	प	प	प	प	प	प	प
ग	नि	वा	ऽ	दी	ऽ	सं	ऽ	वाऽ	ऽ	दी	सु	र	क	र	त
०				३				×				२			
र्म	ध	नि	ध	र्म	ध	प	प	प	रे	ग	रे	नि़	रे	सा	सा
म	ऽ	ध्य	म	ती	ऽ	व	र	अ	रु	सं	ऽ	पू	ऽ	र	न
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

मं	मं	ग	मं	मं	ध	मं	ध	मंध	निसां	सां	सां	नि	रें	सां	सां
प्र	थ	म	या	ऽ	म	स	म	यऽ	ऽऽ	नि	शि	मा	ऽ	न	त
०				३				×				२			
नि	रें	गं	रें	नि	रें	सां	सां	नि	ध	नि	ध	मं	ध	प	प
मे	ऽ	ल	क	ल्या	ऽ	ण	को	स	ब	को	ई	जा	ऽ	न	त
०				३				×				२			
मं	रे	म	रे	सा	—	सां	नि	रे	ग	मं	ध	सां	—	सां	सां
क	र	त	वि	स्ता	ऽ	र	मं	दि	र	म	ध्य	ता	ऽ	र	में
०				३				×				२			
गंरें	गं	रें	सां	निध	नि	ध	प	रे	ग	निध	निध	पमं	गरे	निरे	सा
रीऽ	ऽ	झ	त	सऽ	ब	ज	ब	ले	ऽ	तऽ	ताऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	नऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग यमन कल्याण विलंबित ख्याल १

काहे सोच करे मन मेरो,
जब साहेब तेरो रखवारो।
अन्तरयामी सब को स्वामी,
सकल जीव को पालन हारो॥

स्थायी एकताल मात्रा १२

								गरे,ग	सारेसानि़	रे	गरे
								काऽ,ऽ	हेऽऽऽ	सो	चक
								३		४	
ग	—	--	मं	रे	ग	गमंप	—	प	प	मंपध।	मं
रे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽऽऽ	ऽ	म	न	मेऽऽऽ	ऽ
×		०		२		०		३		४	
ग	रे	सा	—	नि़ध	नि़	—	प	प़	नि़ध़नि़	रे	सा
ऽ	ऽ	रे	ऽ	ज	ब	ऽ	ऽ	सा	ऽऽऽ	हे	ब
×		०		२		०		३		४	
सारेसानि़	रे	ग	ग	रेगमंप	रेग	रे	सा				
तेऽऽऽ	ऽ	ऽ	रो	रऽऽऽ	ऽख	वा	रो				
×		०		२		०					

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

								पग	मंध	मंधनिसां	सांसां
								अंऽ	तर	याऽऽऽ	ऽमी
								३		४	
गरेंगं	सांरेंसांनि	प	मंग	मंध	मंधनिसां	सां	सां	निधनि	रेंगं	निरें	सां
सऽव	कोऽऽऽ	स्वा	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽऽऽ	ऽ	मी	सऽक	लजी	ऽव	
×		०		२		०		३		४	
निधनि	मंमंध	प	पमंग	रेगमंप	रेग	रे	सा				
पाऽऽ	लऽऽ	न	ऽऽऽ	हाऽऽऽ	ऽऽ	ऽ	रो				
×		०		२		०					

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग यमन कल्याण बिलंबित ख्याल २

सब . मिल गावा बजावो सुहेलवा,
आज प्रीतम आए मोरे द्वार ।
हस रस गरवा डारूँगी बैयां,
लेहूँ बलैयां बार बार ॥

स्थायो तिलवाड़ा मात्रा १६

												गरे	ग	सारेसा	निध
												सऽ	ब	मिऽऽ	लऽ
												३			
सां	—	नि	रेरे	ग	मं	रे	ग	रेगमंप	प	प	मंग	ग	मं	नि	मंध
गा	ऽ	ऽ	वोब	जा	ऽ	वो	सु	हेऽऽऽ	ल	वा	ऽऽ	आ	ज	प्री	ऽऽ
×				२				०				३			
नि	ध	प	—	मंग	—	ग	रे	गमं,प	रे	गरे	सा				
त	म	आ	ऽ	ऽऽ	ऽ	मो	रे	द्वाऽ,ऽ	ऽ	ऽऽ	र				
×				२				०							

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

			ग ग म ध
			ह स र स
			३
मधनिसां सां सां —	नि ध नि रें	गं रें सां सां	गरें गं सांरें सांनि,ध
गऽऽऽ र वा ऽ	डा ऽ रूँ गी	बैं ऽ यां ऽ	लेऽ ऽ हूँऽ बऽऽ
×	२	०	३
सां -- सां —	निध नि ध प	रे ग रे सा	
लं ऽ यां ऽ	बाऽ ऽ ऽ र	वा ऽ ऽ र	
×	२	०	

—:o:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग यमन कल्याण द्रुत ख्याल १

निसदिन हरि को सुमिरन करिये,
चरन कमल में नित चित धरिये।
झूठी हैं सब जग की माया,
झूठा तन और झूठी काया।
हरि को पद पूरन अविनाशी,
नाम लेत भवसागर तरिये।

—:o:—

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

निध	निध	पर्म	प	ग	र्म	प	—	रे	रे	ग	रे	नि़	रे	सा	—
निऽ	सऽ	दिऽ	न	ह	रि	को	ऽ	सु	मि	र	न	क	रि	ये	ऽ
०				३				×				२			
नि़	ध़	नि़	रे	ग	रे	ग	—	र्म	रे	ग	रे	नि़	रे	सा	—
च	र	न	क	म	ल	में	ऽ	नि	त	चि	त	ध	रि	ये.	ऽ
०				३				×				२			

—:o:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

मं	ग	ग	—	मं	ध	मं	ध	मंध	निसां	सां	—	नि	रें	सां	—
झू	ऽ	ठि	ऽ	है	ऽ	स	ब	जऽ	गऽ	की	ऽ	मा	ऽ	या	ऽ
०				३				×				२			
नि़	रें	गं	रें	नि	रें	सां	सां	नि	ध	नि	ध	मं	ध	प	—
झू	ऽ	ठा	ऽ	त	न	औ	र	झू	ऽ	ठी	ऽ	का	ऽ	या	ऽ
०				३				०				२			
ग	ग	ग	रे	गमं	प	प	—	रे	रे	ग	रे	नि़	रे	सा	—
ह	रि	को	ऽ	पऽ	द	पू	म	र	न	अ	वि	ना	ऽ	शी	ऽ
०				३				×				२			
नि़	ध़	नि़	रे	ग	रे	ग	ग	मं	मं	ग	रे	नि़	रे	सा	सा
ना	ऽ	म	ले	ऽ	त	भ	व	सा	ऽ	ग	र	त	रि	ये	ऽ
०				३				×				२			

—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग यमन कल्याण द्रुत ख़्याल १

शाम भई घर शाम न आये,
घरी पल छिन जिया चैन न पाये।
हाथ लकरिया कांधे कंमरिया,
अधर सुध रस बाजे बांसुरिया,
नैनन बीच बसी तोरी मूरत,
कृष्ण कृष्ण मेरो मन नित गाये ॥

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

म॑ध	निसां	नि	ध	प	म॑	ग	म॑	गम॑	प	ग	रे	नि़	रे	सा	—
शाऽ	ऽऽ	म	भ	ई	ऽ	घ	र	शाऽ	ऽ	म	न	आ	ऽ	ये	ऽ
०				३				×				२			
नि़	रे़	ग	रे	ग	म॑	प	ध	प	म॑	ग	रे	नि़	रे	सां	—
घ	रि	प	ल	छि	न	जि	या	चैं	ऽ	न	न	पा	ऽ	ये	ऽ
३				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

मं	ग	ग	ग	मं	ध	मं	ध	मंध	निसां	सां	सां	सां	नि	रें	सां
हा	ऽ	थ	ल	क	रि	या	ऽ	कांऽ	ऽऽ	धे	क	म	लि	या	ऽ
०				३				×				२			
गं	रें	गं	रें	नि	रें	सां	सां	नि	ध	नि	ध	मं	ध	प	—
अ	ध	र	सु	धा	ऽ	र	स	बा	ऽ	जे	बां	सु	रि	या	ऽ
०				३				×				२			
मं	ग	मं	ध	नि	रें	गं	रें	सां	नि	ध	प	मं	ध	प	प
नैं	ऽ	न	न	बी	ऽ	च	व	सी	ऽ	तो	री	मू	ऽ	र	न
०				३				×				२			
ग	—	रे	गमं	प	प	प	प	रे	रे	ग	रे	नि़	रे	सा	सा
कृ	ऽ	ष्ण	कृऽ	ऽ	ष्ण	मे	रो	म	न	नि	त	गा	ऽ	ऽ	ये
१				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग यमन कल्याण द्रुत ख्याल ३

याही वर मांगत हूं तोसे, कबहुं न विसरे नाद ध्वनि मोसे।
सप्त सुरन के भेद को पाऊं, तान ताल को सोध मैं गाऊं।
दिन दिन ज्ञान बढ़े हरि मेरो, आन परो मैं तोरे भरोसे॥

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

निध	निध	पम॑	प	म॑	ग	ग	रे	गम॑	पम॑	ग	रे	नि़	रे	सा	—
याऽ	ऽऽ	हीऽ	ऽ	व	र	मां	ऽ	गऽ	तऽ	हूं	ऽ	तों	ऽ	से	ऽ
०				३				×				२			
नि़	रे	ग	रे	ग	म॑	रे	ग	नि	ध	प	म॑	ग	रे	सा	सा
क	ब	हु	न	वि	स	रे	ना	ऽ	द	ध्व	नि	मो	ऽ	से	ऽ
०				३				×				२			

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

मं	ग	ग	ग	मं	ध	मं	ध	मंध	निसां	सां	सां	नि	रें	सां	—
स	ऽ	प्त	सु	र	न	कै	ऽ	भेऽ	ऽऽ	द	को	पा	ऽ	ऊँ	ऽ
०				३				×				२			
नि	गं	रें	नि	रे	सां	नि	ध	मंध	निंसा	नि	ध	मं	ध	ग	—
ता	ऽ	न	ता	ऽ	ल	को	ऽ	सोऽ	ऽऽ	ध	मैं	गा	ऽ	ऊँ	ऽ
०				३				×				२			
प	मं	ग	रे	रेग	मंप	प	प	रे	ग	रे	र	नि़	रे	सा	—
दि	न	दि	न	ज्ञाऽ	ऽऽ	न	ब	ढ़े	ऽ	ह	रि	मे	ऽ	रो	ऽ
०				३				×				२			
नि	रे	ग	रे	ग	मं	रे	ग	नि	ध	प	मं	ग	रे	सा	—
आ	ऽ	न	प	रो	ऽ	मैं	ऽ	तो	ऽ	रे	म	रो	ऽ	हे	ऽ
०				३				×				२			

— :०: —

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग यमन कल्याण द्रुत ख्याल

—:०:—

मंगल करन हरन दु:ख दाता ।
सुन्दर बदन दामिनी सम गाता ।।
आए हैं हम शरण तिहारी ।
इतनी विनती सुन लीजो हमारी ।।
दीजो दान ज्ञान श्रुति स्वर को ।।
यह आशा पूरन कर माता ।।

——

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

ध	म॑	धनि	सां	निध	निध	पम॑	प	म॑	ग	म॑	रे	ग	रे	सा	—
मं	ऽ	गऽ	ल	कऽ	रऽ	नऽ	ह	र	न	दु:	ख	दा	ऽ	ता	ऽ
०				३				×				२			
नि़	रे	ग	रे	ग	म॑	प	नि	ध	प	म॑	ग	रे	—	सा	—
सु	ऽ	द	र	व	द	न	दा	मि	नी	स	म	गा	ऽ	ता	ऽ
०				३				×				२			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

म॑	ध	म॑	ग	म॑	ध	नि	ध	म॑ध	निसां	सां	सां	नि	रें	सां	—
आ	ऽ	ये	ऽ	हैं	ऽ	ह	म	शऽ	रऽ	ए	ति	हा	ऽ	री	ऽ
०				३				×				२			
नि	ध	नि	रें	गं	गं	रें	रें	सां	नि	ध	नि	म॑ध	निसां	सां	—
इ	त	नी	वि	न	ती	सु	न	ली	ऽ	जो	ह	माऽ	ऽऽ	री	ऽ
०				३				×				२			
नि	ध	नि	ध	प	म॑	ग	रेग	म॑र	प	ग	रे	ऩि	रे	सा	—
दी	ऽ	जो	ऽ	दा	ऽ	न	ज्ञाऽ	ऽऽ	न	श्रु	ति	स्व	र	को	ऽ
०				३				×				२			
ऩि	ध	ग	रे	गम॑	प	निध	नि	ध	प	म॑	ग	रेग	म॑र	रे	सा
य	ह	आ	ऽ	शाऽ	ऽ	पूऽ	ऽ	र	न	क	र	माऽ	ऽऽ	ता	ऽ
०				३				×				२			

—:०:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri.

राग यमन कल्याण तराना

स्थायी त्रिताल मात्रा १६

सां	सां	नि	ध	प	मं	ग	मं	प	मं	ग	रे	नि़	रे	सा	सा
तों	ग्	त	न	न	न	दि	र	ना	ऽ	ऽ	त	दा	रे	दा	नि
०				३				×				२			
नि़	रे	ग	रे	ग	मं	प	प	नि	ध	प	मं	ग	रे	सा	सा
त	न	तुं	द्रे	त	दा	रे	दा	त	दा	रे	त	दा	रे	दा	नि
०				२				×				२			

——

अन्तरा

मं	मंमं	गग	गग	मं	धध	मंमं	धध	सांसां	सांसां	सां	सां	नि	रें	सां	—
ना	दिर	दिर	दिर	तूं	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दा	नि	दि	र	ना	ऽ
०				३				×				२			
नि	रें	गं	रें	नि	रें	सां	सां	निनि	धध	प	मं	ग	रे	सा	—
ओ	दा	नि	ओ	दा	नि	दा	नि	दिर	दिर	दा	नि	दि	र	ना	
०				३				×				२			

———

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग यमन कल्याण ध्रुपद

रैंन दिवस नाम सुमिर,
कृष्ण कुंवर नंद लाल,
जाके शीश मोर मुकुट,
गले मोतियन की माल,
धर अधर मधुर मुरलिया,
सोहत सुन्दर कानन कुण्डर,
मदन मोहन बृज को वासी।
दीन वन्धु दीन दयाल॥

स्थायी चारताल मात्रा १२

नि	—	ध	प	ग	म॑	प	—	प	प	प	प
रैं	ऽ	न	दि	व	स	ना	ऽ	म	सु	मि	र
×		०		२		०		३		४	
ग	—	रे	ग	म॑	प	रे	ग	रे	नि़	रे	सा
कृ	ऽ	ष्ण	कुं	व	र	नं	ऽ	द	ला	ऽ	ल
×		०		२		०		३		४	
नि़	ध़	नि़	रे	ग	ग	रेग	म॑प	प	प	प	प
जा	ऽ	के	शी	ऽ	श	मोऽ	ऽऽ	र	मु	कु	ट
×		०		२		०		३		४	
म॑	ध	—	नि	—	ध	म॑	म॑	ध	प	—	प
ग	ले	ऽ	मो	ऽ	ति	य	न	की	मा	ऽ	ल
×		०		२		०		३		४	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ग	ग	ग	मं	ध	मं	धनि	सां	सां	नि	रें	सां
ध	र	अ	ध	र	म	घुऽ	र	मु	र	लि	या
×		०		२		०		३		४	
नि	नि	रें	गं	गं	रें	नि	नि	रें	सां	सां	सां
सो	ह	त	सु	द	ऽर	का	न	न	कु	ड	र
×		०		२		२		३		४	
नि	ध	नि	ध	प	प	ग	ग	मं	प	—	प
म	द	न	मो	ह	न	वृ	ज	को	वा	ऽ	सी
×		०		२		०		३		४	
ग	—	रे	रेग	मंग	प	रे	ग	रे	नि	रे	सा
दी	ऽ	न	बंऽ	ऽऽ	घु	दी	ऽ	न	द	या	ल
×		०		२		०		३		४	

—:o:—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग यमन कल्याण धमार

नांचत गावत मोहन आए ।
संग सखा मुरली बाजे ॥
सखियन सों राधा साजे ।
सुन्दर छबि अतही भाए ॥
हुलसावत बृज सारी ।
खेलत फाग नर नारी ।
केसर चन्दन तिलक लगाए ॥

स्थायी ताल धमार मात्रा १४

ग	रे	गर्म	प	निध	निध	पर्म	प	रे	ग	रे	सा	रे	सा
ना	ऽ	चऽ	त	गाऽ	ऽऽ	वऽ	त	मो	ह	न	आ	ऽ	ए
×					२		०			३			
नि़	रे	ग	रे	गर्म	प	प	प	नि	ध	र्म	ध	प	—
सं	ऽ	ग	स	खाऽ	ऽ	मु	र	ली	ऽ	बा	ऽ	जे	ऽ
×					२		०			३			
र्म	ध	नि	नि	सां	सां	नि	ध	नि	ध	प	प	—	प
स	खि	य	न	सों	ऽ	रा	ऽ	ऽ	ऽ	धा	सा	ऽ	जे
×					२		०			३			
ग	—	ग	रे	गर्म	प	रे	ग	रे	—	नि़	रे	स	—
सु	ऽ	द	र	छऽ	बि	अ	त	ही	ऽ	भा	ऽ	ए	ऽ
×					२		०			३			

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

मं	ग	—	मं	ध	मंध	नि	नि	सा	—	सां	नि	रें	सां
हु	ल	ऽ	सा	ऽ	ऽऽ	ब	त	वृ	ऽ	ज	सा	ऽ	री
×					२		०			३			
नि	रें	गं	रें	सां	सां	नि	ध	प	मं	ध	प	—	प
खे	ऽ	ऽ	ल	ऽ	त	फ्भु	ऽ	ग	न	र	ना	ऽ	री
×					२		०			३			
रे	—	गमं	पप	नि	ध	प	प	रेरे	ग	रे	नि़	रे	सा
के	ऽ	सऽ	ऽर	चं	ऽ	द	न	तिल	क	ल	गा	ऽ	ए
×					२		०			३			

——

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

समाप्त

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi